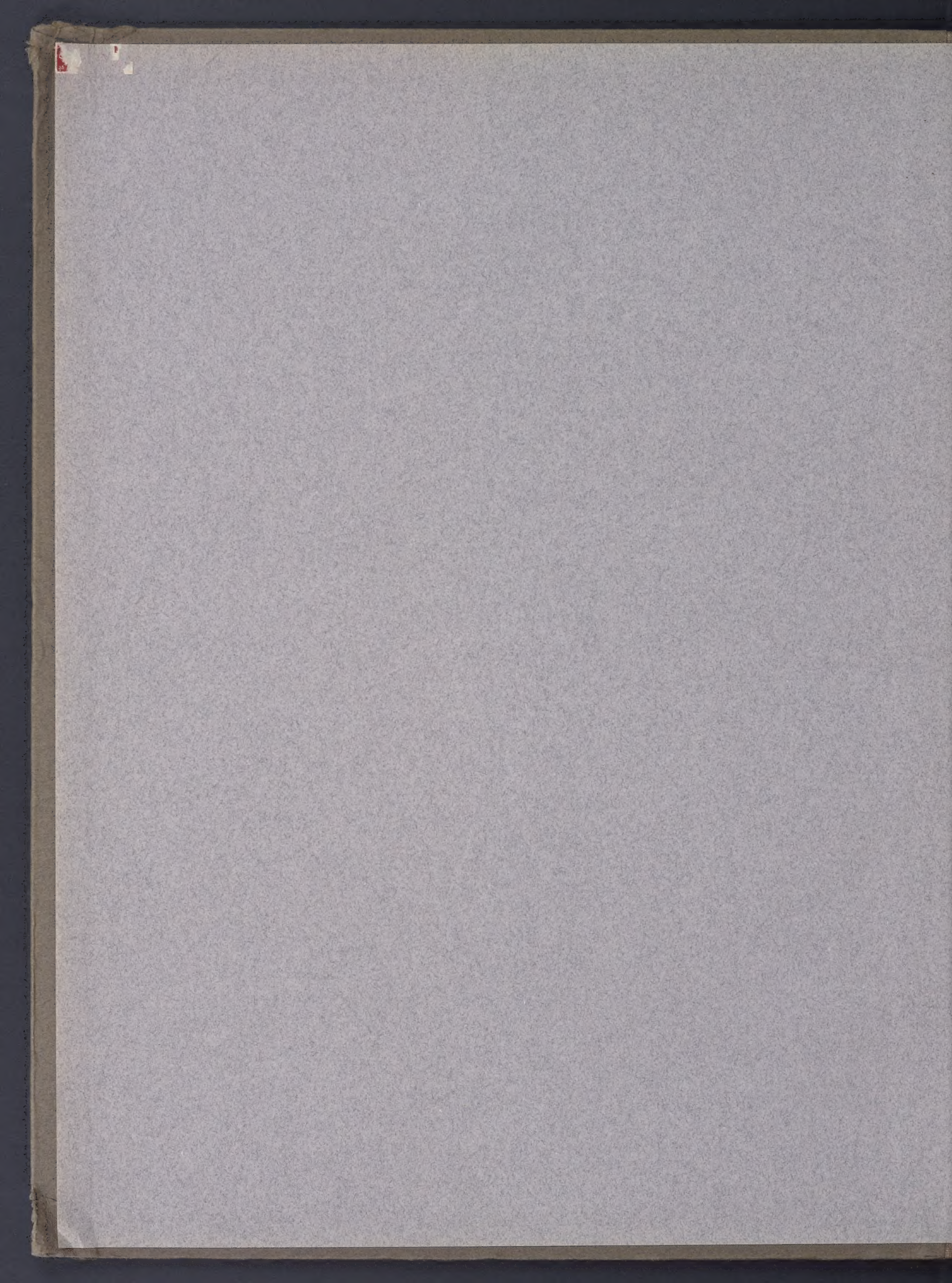
Die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf im Jahre 1904



Eins von nur 150 numer.
Exempl. für den Handel



DIE

KUNSTHISTORISCHE AUSSTELLUNG ZU DÜSSELDORF 1904

HERAUSGEGEBEN VON

PAUL CLEMEN UND EDUARD FIRMENICH-RICHARTZ

MÜNCHEN

VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.

DIE KUNSTHISTORISCHE
AUSSTELLUNG ZU
DÜSSELDORF 1904

═══ DIE DRUCKLEGUNG DIESES WERKES WURDE AM 18. NOVEMBER BEGONNEN UND AM 12. DEZEMBER DESSELBEN JAHRES BEENDET ═══

PHOTOGRAPHISCHE AUFNAHMEN UND LICHTDRUCK VON DER VERLAGSANSTALT BRUCKMANN = BUCHDRUCK VON ALPHONS BRUCKMANN BEIDE IN MÜNCHEN ═══

PAPIER VON H. A. SCHOELLER SÖHNE IN DÜREN (RHEINL.)

FÜR DEN HANDEL WURDEN 150 IN DER PRESSE NUMERIERTE EXEMPLARE HERGESTELLT

DIES EXEMPLAR IST NR. 111

MEISTERWERKE WESTDEUTSCHER MALEREI

UND ANDERE HERVORRAGENDE GEMÄLDE ALTER MEISTER AUS PRIVATBESITZ

AUF DER

KUNSTHISTORISCHEN AUSSTELLUNG ZU DÜSSELDORF 1904

HERAUSGEGEBEN VON

PAUL CLEMEN UND EDUARD FIRMENICH-RICHARTZ



MÜNCHEN
VERLAGSANSTALT F. BRUCKMANN A.-G.
1905

weiteste Aufsehen erregende Gruppe bildete die Zusammenstellung der großen romanischen Reliquienschreine des Rheinlandes in Verbindung mit den verwandten Goldschmiede- und Emailarbeiten.

Eine große Kunstgattung hatte von vornherein ausgesondert werden müssen, schon deshalb, weil ihre Werke allein den ganzen für die Ausstellung zur Verfügung stehenden Raum gefüllt hätten, die persönlichste und am deutlichsten sprechende Kunstgattung: die Malerei. Ihre Schöpfungen vorzuführen, war der zweiten, unter dem Protektorate Seiner Kaiserlichen und Königlichen Hoheit des Kronprinzen des Deutschen Reiches und von Preußen stehenden Kunsthistorischen Ausstellung dieses Jahres beschieden, die am 1. Mai in Gegenwart des Protektors eröffnet werden konnte. Sie trat damit ergänzend ihrer Vorgängerin an die Seite, beide zusammen wollten sie ein volles und geschlossenes Bild von der Höhe des früheren künstlerischen Schaffens im westlichen Deutschland bieten. Illustrierte die Ausstellung des Jahres 1902 vor allem die Jahrhunderte des frühen und des hohen Mittelalters, so fand ihre Nachfolgerin ihren Schwerpunkt im XV. und XVI. Jahrhundert. Waren es dort in erster Linie die Schätze der Kirchen und kirchlichen Sammlungen, so trat jetzt in größerem Umfang der Privatbesitz hinzu. Und nicht unwürdig durfte sich die Ausstellung dieses Sommers ihrer um zwei Jahre älteren Schwester an die Seite stellen. Die Beachtung, die ihr von Seiten der Fachgenossen des In- und Auslandes, aus den Kreisen der Sammler und Liebhaber wie der Künstler entgegengebracht worden ist, scheint das Vertrauen zu rechtfertigen, das den Veranstaltern bei der Einleitung des schwierigen und verantwortungsvollen Unternehmens von allen Seiten entgegengebracht worden ist. Noch mehr vielleicht als die frühere Ausstellung durfte diese Veranstaltung auf das rein künstlerische Interesse und Empfinden der weitesten Kreise rechnen.

Es kam diesem Plan zustatten, daß das Rheinland eine ähnliche Zusammenstellung überhaupt noch nicht gesehen hatte. Die Kunsthistorische Ausstellung in Köln vom Jahre 1876 und die Ausstellung kunstgewerblicher Altertümer in Düsseldorf im Jahre 1880 brachten nur ganz vereinzelte Gemälde, und die retrospektiven Gemäldeausstellungen zu Düsseldorf 1886 und zu Aachen 1903 mußten sich auf ein verhältnismäßig enges Gebiet beschränken. Gerade in den letzten Jahren war die Kenntnis der Anfänge der Malerei durch eine Reihe von retrospektiven Ausstellungen wesentlich gefördert worden. Im Jahre 1902 hatte die Exposition des primitifs flamands zu Brügge Aller Augen erneut auf die Ursprünge der nordischen Malerei hingewiesen, und der Erfolg dieser Ausstellung war, was die wissenschaftlichen Resultate, wie was den Besuch und man möchte sagen: die Popularität betraf, ein außerordentlicher und fast beispielloser. Die in diesem Sommer mit so bedeutendem Erfolg veranstaltete und so geschickt inscenierte Exposition des primitifs français zu Paris war direkt durch jene Brügger Ausstellung hervorgerufen und suchte die dort angeregten Fragen auf Grund eines umfänglichen und zerstreuten Materials der Lösung für Frankreich näher zu führen. Zur gleichen Zeit war im Palazzo pubblico zu Siena die Mostra d'antica Arte Senese veranstaltet, die fast ausschließlich das Trecento und das Quattrocento vorführte. Unabhängig von diesen Veranstaltungen und auch von der Brügger

Ausstellung und jene doch nach einer Richtung hin ergänzend, war die Düsseldorfer Ausstellung ins Leben gerufen worden. Das Rheinland, und zwar das Rheinland im weitesten Sinne, hat freilich im XV. Jahrhundert keinen Künstler vom Range der Gebrüder van Eyck und ihrer unmittelbaren Nachfolger aufzuweisen, dafür bringt es aber eine Kunst, die an Eigenart und Tiefe des religiösen Empfindens, an Frische des Naturgefühls der der meisten, an Reichtum, Mannigfaltigkeit und Fruchtbarkeit der aller anderen deutschen Provinzen voransteht; und es schien auch von Bedeutung, die Selbständigkeit der deutschen Meister und das Neue und Originale an ihnen gegenüber und neben den Niederländern ins richtige Licht zu setzen.

Die Ausstellung sollte das ganze Gebiet der westdeutschen Malerei, vornehmlich der nieder- und mittelrheinischen, sowie der verwandten niederländischen und westfälischen umfassen, jedoch auch zu den Kunstzentren des Oberrheins hinüberreichen, die mit Köln und den Niederlanden als Gebende und Empfangende in regem Verkehr standen. Es schien von besonderer Wichtigkeit zu sein, die Entwicklung nicht erst am Beginn des XV. Jahrhunderts oder höchstens am Ende des XIV. einsetzen zu lassen, sondern die Ursprünge der westdeutschen Malerei und ihrer einzelnen Schulen und Stile weiter zurück zu verfolgen, soweit als irgend möglich, und auf diese Weise eine Übersicht über die gesamte Entwicklung vom frühesten Mittelalter bis zur höchsten Blüte und über diese hinaus zu geben. Für die früheren Jahrhunderte mußten dabei zur Ergänzung der Tafelmalerei zwei andere Gruppen herangezogen werden: die Buchmalerei und die Wandmalerei. Dank dem Entgegenkommen der Verwaltungen der Bibliotheken, Archive und Kirchenschätze zu Aachen, Köln, Trier, Düsseldorf, Berlin, Stuttgart, Darmstadt, Wiesbaden, Gotha, Bremen u.s.w. ist es möglich geworden, eine ununterbrochene Reihe der hervorragendsten Werke der Buchmalerei des Mittelalters von den kostbarsten Schöpfungen der karolingischen und ottonischen Malerschulen an zu geben. Eine von Arthur Haseloff angelegte reiche Sammlung von Photographien, die in einem eigenen Raum der Ausstellung untergebracht war, ergänzte die Originale durch die Vorführung aller verwandten und parallelen Werke. Von den Wandmalereien auch nur kleine Proben an Ort und Stelle zu bringen, war natürlich ausgeschlossen. Die rheinische Provinzialkommission und der Provinzialverein für Kunst und Wissenschaft in Münster hatten aber schon seit acht Jahren durch eine Reihe von besonders vorgebildeten Malern farbige Kopien nach diesen Dekorationen anfertigen lassen, die diese immer mehr verschwindenden malerischen Denkmäler mit möglichster Treue festhalten sollten. Aus diesen Sammlungen war eine zwar nur kleine, aber ausgesuchte Anzahl aus verschiedenen Jahrhunderten der Ausstellung eingereiht, die immerhin eine ungefähre Entwicklung der monumentalen Malerei verdeutlichen konnte.

Die frühesten Tafelmalereien des XIII. Jahrhunderts aus Goslar und Münster schlossen sich direkt an jene Werke der gleichzeitigen Wandmalerei an und führten so von selbst zu den späten Tafelbilldern hinüber. Bei der Vorführung der Hauptgruppe der Meisterwerke der westdeutschen Malerei aus dem XV. und XVI. Jahrhundert war natürlich nach verschiedenen Richtungen hin eine Auswahl notwendig. Einmal konnte unmöglich die Absicht

bestehen, bei dem Umfange des Gebietes die westfälische, die niederrheinische, die mittel- und die oberrheinische Schule gleichwertig zu bedenken. Für die niederrheinische Malerei besaß das benachbarte Wallraf-Richartz-Museum in Köln, das in einer Stunde vom Ausstellungsplatz zu erreichen war, eine so vollständige und erschöpfende Reihe von erlesenen Stücken, zum Teil allererster Qualität, daß ein Wetteifern mit dieser Sammlung für dieses eine Gebiet natürlich ausgeschlossen erschien. Es erschien auch unrichtig, den Versuch machen zu wollen, etwa einzelne Perlen aus dieser Sammlung nach Düsseldorf zu bringen und dort in anderer Umgebung auszustellen. Der Fachgenosse, der diese ganze Schule zu studieren sich in Düsseldorf einfand, würde immer Köln und die Kölner Museen und Kollektionen dabei zu Rate gezogen haben. Auf der anderen Seite mußte aber doch auch die Reihe der dort so glänzend vertretenen Meister hier in auserwählten Stücken vorgeführt werden, und es ergab sich so die Aufgabe, gerade aus fremden und entfernteren Sammlungen, aus versteckten Kirchen hervorragende Stücke auszuwählen und hier zu vereinigen, die jene in Köln vorhandene Reihe ergänzten, auch für den Kenner des Materials Neues boten und zugleich geeignet waren, die Forschung nach irgend einer Richtung hin anzuregen oder weiterzuführen. Eine Zusammenstellung der älteren Werke der westfälischen Tafelmalerei hatte bisher noch nie stattgefunden, und bis zur Fertigstellung des neuen Provinzialmuseums in Münster sind selbst die dort schon vereinigten Werke nur unvollständig oder gar nicht ausgestellt. So schien es eine willkommene und wichtige Aufgabe, in Düsseldorf, das schon im Jahre 1902 der reichen westfälischen Kunst neben der rheinischen Gastfreundschaft geboten hatte, den Versuch zu machen, die Hauptwerke der westfälischen Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts vereinigt aufzustellen. Es muß als ein besonders glücklicher Umstand begrüßt werden, daß es möglich war, eine Anzahl von den wichtigsten der riesigen, durchweg im Großfolioformat hergestellten, frühen Tafelbilder und Altarwerke aus den westfälischen Kirchen herbeizuschaffen.

Bei der Auswahl der mittel- und oberrheinischen Meister mußte naturgemäß eine noch größere Einschränkung herrschen. Hier wurden nur einzelne ganz hervorragende Werke ausgewählt, die geeignet waren, einen künstlerischen Maßstab auch für das nördlichere Gebiet abzugeben. Für das XV. Jahrhundert waren die Hauptmeister, Konrad Witz, Martin Schongauer und endlich der Meister des Hausbuches, auf diese Weise vertreten; der letztere mit einer ganzen Reihe seiner Hauptschöpfungen.

Um die späte rheinische Malerei des XV. Jahrhunderts und die des beginnenden XVI. richtig einschätzen zu können, schien es notwendig, auch Hauptwerke jener Meister und Schulen, die damals die ganze rheinische Produktion in ihren Bann zwangen, der niederländischen, mit ihr zu vereinigen. Es konnte so der interessante Versuch gemacht werden, wenigstens für einige Gruppen Schüler und Lehrer oder Vorbild und Nachahmer, Meister und Kopisten direkt nebeneinander zu stellen und in dieser Zusammenstellung gelegentlich auch zu zeigen, worin der spätere dem Vorbild gleichzukommen oder es zu erreichen sich bemüht hat.

Neben dieser Abteilung, die in historischer Folge und sorgfältig ausgewählt, die Entwicklung der westdeutschen einheimischen Malerschulen darstellen sollte und die nur

gelegentlich über die Grenzen dieses Gebietes hinausgriff, war nun noch eine zweite Abteilung eingerichtet, die das Beste umfassen sollte, was in den westdeutschen Privatsammlungen an wertvollen Gemälden jeder Art vorhanden war. Wie die Gruppe der rheinischen Sammlungen auf der Kunsthistorischen Ausstellung des Jahres 1902, sollte sie eine ungefähre Übersicht über die in Westdeutschland in Privatbesitz befindlichen Schätze bieten. Das Rheinland hat wohl am frühesten neben den alten fürstlichen Galerien auch die mehr nach gelehrten Grundsätzen zusammengebrachten bürgerlichen Privatsammlungen zu einer hohen Blüte sich entwickeln gesehen. Welche Fülle von bekannten Sammlern barg doch nicht allein das heilige Köln. Aus Goethes Berichten sind uns die Jabach, Wallraf, Lyversberg, Vochem bekannt, die nach Darmstadt entführte Sammlung von Hüpsch, und diesen reihen sich dann die Kollektionen der Gebrüder Boisserée, Bertrams, die Sammlungen Zanoli, Weyer, Merlo, Essingh, Oppenheim, Heberle, Clavé-Bouhaben an, um nur die wichtigeren zu nennen. Diese alten Kölner Sammlungen sind jetzt zum größten Teil aufgelöst und aufgeteilt. Zwei der bedeutendsten zuletzt entstandenen, die Sammlungen Thewalt und Bourgeois sind in jüngster Zeit, die zweite erst in den letzten Tagen, in alle Winde zerstreut worden, aber die Stadt besitzt doch noch immerhin eine ziemliche Anzahl bedeutender Schätze in Privatbesitz. Dann aber war in den Schlössern und Sitzen des hohen rheinischen und westfälischen Adels, vor allem an den alten Fürstenhöfen, eine stattliche Reihe von größeren und kleineren Gemäldegalerien erhalten, kaum im engeren Kreise bekannt, schwer oder gar nicht zugänglich, zum Teil ungenügend aufgestellt, aus denen es die hervorragendsten Werke herauszusuchen und der Forschung bequem zugänglich zu machen galt. Der ganze Charakter unserer westdeutschen Privatsammlungen brachte es mit sich, daß hier neben der deutschen vor allem die vlämische und holländische Malerei des XVII. Jahrhunderts zur Geltung kam. Die äußerste zeitliche Grenze stellte der Beginn des XIX. Jahrhunderts dar. Nur Werke von hervorragenden künstlerischen Qualitäten oder von besonderer kunsthistorischer Bedeutung sollten Aufnahme finden. Es würde einen geringen Wert gehabt haben, hier etwa nur für einige Sommermonate eine kleine Galerie dritten Ranges zusammenzubringen, wie sie die deutschen Provinzialstädte bergen; alles kam vielmehr darauf an, auch hier einzelne auserlesene Stücke allerersten Ranges zu vereinigen. Eine Ausstellung, die bei so beschränkter Bilderzahl nicht weniger als 11 Rembrandts, 9 Frans Hals' und 6 van Dycks barg, darf immerhin schon auf eine gewisse Beachtung Anspruch erheben.

Gegen 400 Bilder und 130 Bilderhandschriften waren für die kurze Dauer von einigen Sommermonaten in Düsseldorf zusammengebracht, 85 Privatbesitzer, 28 Kirchen, 23 Museen und Bibliotheken hatten ihre Schätze beigesteuert. Die Gemälde waren in dem Nordflügel des im Jahre 1902 neuerbauten massiven Kunstpalastes am Rhein in unmittelbarer Anlehnung an die internationale Kunstausstellung in geschlossener Folge aufgestellt. Die Haupträume hatten durch den Einbau der großen getönten Abgüsse nach Werken der mittelalterlichen Großplastik, durch Nachbildungen der Kirchenportale von Münster, Trier, Andernach, Aachen usw., einen kirchlichen Charakter erhalten, zugleich bildeten diese

großen Portale die architektonischen Rahmen für die bedeutendsten Gemälde. Die Disposition der Räume war in der Weise getroffen, daß in dem mittleren großen Hauptsaal, an dessen einer Seite ein Abguß des Paradieses vom Dome zu Münster mit allen Skulpturen eingebaut war und der durch eine Nachbildung der Schauwand aus der Allerseelenkapelle im Kreuzgang des Aachener Münsters seine Cäsur erhalten hatte, die Entwicklung mit den frühesten Werken begann. Die Bilderhandschriften und einzelne Miniaturen waren in Standschränken und Vitrinen aufgestellt, die Gemälde an den Wänden und Scheerwänden und zum Teil auch frei auf Staffeleien befestigt. Dieser mittlere Hauptsaal enthielt die früheste westfälische und die gesamte niederrheinische Malerei des XV. Jahrhunderts. In dem großen Eckrisalitsaal, der durch die beiden eingebauten Portale der Liebfrauenkirche zu Trier und durch die romanischen Portale aus dem Trierer Dom und aus der Liebfrauenkirche in Andernach in seinem Eindruck bestimmt war, waren neben den oberrheinischen Werken zumal die westfälischen Bilder des XVI. Jahrhunderts zur Aufstellung gekommen. Den Mittelpunkt bildete vor dem Hochkreuz aus dem Kreuzgang zu Xanten der herrliche Antoniusaltar zu Xanten, der hier in voller Schönheit mit seinen Schnitzereien wie mit seinen mächtigen Flügeln erschien und hinter diesem Hochkreuz das gewaltige Flügelpaar vom Hochaltar des Meisters Jan Joest aus Kalkar. Als Aussichtspunkt war in der Mittelachse des ganzen Flügels Schongauers Madonna im Rosenhag aus Kolmar erhöht worden. Die quadratischen Räume zur Seite des ersten Hauptsaales enthielten zunächst die Fortsetzung der westfälischen und der niederrheinischen Malerei im XVI. Jahrhundert, im Anschluß daran die holländischen und niederländischen Werke des XV. und XVI. Jahrhunderts und endlich eine Reihe von ausgezeichneten Privatsammlungen.

Es hatte sich wie bei der Ausstellung des Jahres 1902 als erwünscht herausgestellt, einzelnen hervorragenden Sammlern eigene Räume oder Kojen zur Verfügung zu stellen, die dann von den Eigentümern selbst mit den erlesensten Stücken ihres Besitzes ausgeschmückt wurden. So konnte zugleich auch von der künstlerischen Eigenart der einzelnen Sammlungen, von dem individuellen Geschmack ihrer Eigentümer ein reizvolles und anschauliches Bild gegeben werden. Im Erdgeschoß war zunächst die Sammlung Seiner Durchlaucht des Fürsten von Wied in dieser Weise aufgestellt und daneben eine Reihe von auserlesenen Proben aus der Galerie Eduard Weber in Hamburg. Auf der anderen Seite war eine Anzahl von feinen und ausgesuchten Stücken aus dem Besitz des vor kurzem verstorbenen Düsseldorfer Sammlers Werner Dahl zur Ausstellung gelangt. Aus den Privatsammlungen Seiner Majestät des Königs von Württemberg, Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs von Hessen, Seiner Königlichen Hoheit des Herzogs von Sachsen-Koburg-Gotha, Seiner Königlichen Hoheit des Fürsten zu Hohenzollern, Seiner Durchlaucht des Fürsten von Liechtenstein waren außerdem noch vereinzelte auserlesene Kunstwerke in den unteren Räumen — nicht in geschlossenen Abteilungen — zur Aufstellung gekommen.

In der oberen langen Galerie, die sich gegen den Rhein zu in großen Fenstern öffnete, waren die Meisterwerke der holländischen und vlämischen Schulen aus Privatbesitz untergebracht. Auch hier waren einige auserwählte Sammlungen gesondert aufgestellt. Zunächst

die von Adolf von Carstanjen mit auserlesener Kennerschaft am Rhein zusammengebrachte Galerie, die jetzt in Berlin untergebracht ist und später leihweise im Kaiser Friedrich-Museum Aufstellung finden soll. Daneben eine Sammlung der hervorragendsten Stücke aus dem Besitz Seiner hochfürstlichen Durchlaucht des Herzogs von Arenberg. Der erste deutsche Grandseigneur hatte sich hier an die Spitze der Hüter alten fürstlichen Familienbesitzes gestellt, die köstlichsten Tapisserien und Bilderhandschriften zur Verfügung gestellt und selbst die wertvollsten und kunstgeschichtlich wichtigsten Gemälde aus den beiden Galerien zu Brüssel und zu Nordkirchen ausgewählt. Ein Raum mit Bildern aus dem Besitz Seiner Durchlaucht des Fürsten Salm-Salm zu Anholt schloß sich an, weiter geschlossene Kollektionen aus der Sammlung Karl von der Heydt in Berlin und aus dem Besitz des Freiherrn von Heyl zu Herrnsheim. Nur die Hauptsammler können hier noch genannt werden, die ihre Schätze in der liberalsten Weise zur Verfügung gestellt hatten: der Graf und Marquis von Hoensbroech auf Schloß Haag, der Graf Meerveldt in Münster, die Freiherren von Hövel auf Haus Gnadenthal, von Ketteler in Eringerfeld, von Brenken auf Wewer, von Heyl zu Darmstadt, von Steengracht auf Schloß Moyland, die Familienanwartschaft von Wesendonk zu Berlin, Herr Rittmeister von zur Mühlen in Münster, die Herren Professor Martius in Kiel, Geheimer Kommerzienrat Michel in Mainz, Geheimer Kommerzienrat Peill in Düren, die Herren Charles Sedelmeyer und Georges Crombez in Paris, Domkapitular Schnütgen in Köln, Geheimer Regierungsrat Dr. von Kaufmann in Berlin, Geheimer Sanitätsrat Dr. Hoelscher in Mülheim am Rhein, Frau Dr. Virnich in Bonn und Frau Professor Bachofen-Burckhardt in Basel. Ihnen und allen sonstigen Sammlern des In- und Auslandes, den Direktoren der Museen zu Berlin, Dresden, Nürnberg, Köln, Gotha, Mainz, Bonn, Münster, Budapest, Frankfurt a. M., allen Kirchenvorständen und Domkapiteln und endlich allen, die sonst zum Gelingen des Werkes beigetragen, sei auch an dieser Stelle, nachdem die Ausstellung selbst wieder aufgelöst, der ehrerbietige Dank der Ausstellungsleitung wiederholt.



nachgebildet ist. Aber die Hauptsache ist eben doch das gleichmäßig durchgehende, ständig wachsende, aber in der ganzen Schule wachsende Können. Selbst die minderen Maler, die nur gerade selbstgerechte Handwerksmeister waren, verfügen über den ganzen Besitz. Sie sind nicht nur im Besitz all dessen, was die großen Tafelmaler geschaffen, sie sind vor allem Erben einer jahrhundertelangen Überlieferung, die ihnen lehrte, eine gegebene Fläche anständig zu gliedern und die Figuren und Gruppen in ihr zu verteilen. Und darum muß man auf die Wandmalerei wie auf die Buchmalerei als Vorgänger der Tafelmalerei — nicht nur zur Ergänzung der Entwicklung, dort, wo diese versagt — solchen Wert legen. Die Buchmalerei brachte den ganzen Hort von in Jahrhunderten geschaffenen Typen, Motiven, Gruppenbildungen, Zusammenstellungen von der einen Generation auf die nächste, und die Wandmalerei erzog alle künstlerischen Kreise in den Gesetzen der Figuren- und Farbenverteilung und vor allem der Silhouettenwirkung. Sie war ja vorzugsweise Flächenkunst, arbeitete nur in einer Ebene, auf einer ganz schmalen Bühne, ohne Tiefe, und alles kam darum auf ausdrucksvolle Silhouette an. Und neben der Wandmalerei steht, der Tafelmalerei noch viel inniger verwandt, die Glasmalerei. Auch hier kam es wieder auf Silhouettenbildung und dazu noch mehr als bei der Wandmalerei auf Ausgleichen und Verteilen der Farbenwerte an: und gerade das gab die beste Schule für kleine und große Kompositionen. Wenn die Franzosen im vergangenen Sommer sich so fast ohne Ergebnis mühten, die Anfänge ihrer Tafelmalerei in das XIV. Jahrhundert zurückzuverfolgen, warum nahmen sie da nicht die Glasmalerei zu Hilfe, die doch alles andere geschlagen hätte? In Bourges, in Évreux, in Chartres, in Troyes, in Limoges, in Lyon, welche Fülle von Schöpfungen und dazu genau datiert, zum Teil signiert, von bekannten Meistern; in Chartres allein eine Entwicklung fast durch das ganze Jahrhundert durch. Läßt sich das schönste französische Tafelbild um die Wende des Jahrhunderts, die herrliche kreisrunde Tafel mit der Beweinung des Leichnams Christi im Louvre, nicht unmittelbar an diese Medaillonkompositionen der Glasmaler anreihen? Selbst wenn man den starken italienischen Einfluß in ihr zugeben will. Daß man die Glasmalerei so gering einschätzt, sie überhaupt kaum zur hohen Kunst zu rechnen scheint, läßt das ganze Bild der malerischen Entwicklung, zumal im XIV. Jahrhundert, so einseitig und unvollkommen erscheinen.

Gegenüber dem Persönlichen, dem Neuen und dem Eigenen, das wir heute sehen und gerne sehen möchten, tut man gut, auf das Gemeinsame und die Stärke der Tradition immer wieder hinzuweisen. Es ging eben auch im XV. Jahrhundert noch zu, wie es hundert Jahre vorher Johannes Tauler geschildert: »Ein Maler, wenn er für sich selbst ein hübsch Bild malen will, so beschauet er zuvor ein ander wohlgemaltes Bild gar eben und zeichnet alle Punkte und Linien desselben auf seine Tafel — und alsdann formiert er sein Bild darnach, so treulich er kann.« Für jeden herkömmlichen Trank, der gebraut werden soll, stehen die Ingredienzen schon fertig auf dem Wandbord, und für ungefähr alles, was ihm vorkommen konnte, hatte ein jeder dieser Werkstatthalter die Rezepte in seiner Apotheke, so wie noch Carel van Mander in dem Eingangsgedicht zu dem »Grund der edlen Malerkunst« trockene Regeln und Schemen für alles und jedes gibt, für die Proportionen und die Bewegungen, für die Anordnung der Historien und die Gruppierung, für alle Arten von Ausdruck und

Leidenschaften, für Licht und Lichteffekte, für Landschaft, für Tiere, für Gewandung, für totes Beiwerk.

Auf diesem Hintergrund der durchgehenden Tradition, auf diesem ganz erstaunlich und unvergleichlich hohen Durchschnittsniveau heben sich die Führenden, die Neuerer oft nur um ein Weniges ab. Pfuscher und Stümper hat es zu allen Zeiten gegeben, aber wohl nie war, mit dem höchsten Maß der Zeit gemessen, das technische Durchschnittskönnen so hoch. Den Großen, die nun das Ihre zu dem allgemeinen Erbe hinzuschlagen, — mehr und Neues — folgt für eine kurze Spanne Zeit dann eine breite Menge, nicht nur ihre eigene Schule. Die Eindringlichkeit und der fast bösartig scharfe Blick des Jan van Eyck, die wunderbare Raumkunst des Meisters von Flémalle mit seinen Helldunkelvisionen, das konnte bei der großen Menge kein Verständnis finden und mußte wieder verloren gehen. Und hier, bei den Großen, dürfen wir wirklich die Unmittelbarkeit, die Frische — aber auch die Ehrlichkeit, diesen unerschütterlichen, heiligen Ernst ganz ohne Einschränkung, ohne Rückhalt bewundern. Und dieser heilige Ernst ist zuletzt das Höchste von ihnen — das, was für Ruskin das Moralische in der Kunst war.

Man hat die große Madonna Martin Schongauers eine Gelehrtenschönheit genannt. Eine Schönheit nur für Gelehrte? — es gibt wohl eine Schönheit, die sich »mit dem Weisen allein unterhält und dem Pöbel störrisch und unfreundlich erscheint«, aber keine, die dem Künstlerauge verschlossen bleiben müßte: denn auch der Gelehrte mißt doch nur mit künstlerischem Maßstab — oder sollte mit ihm messen. Oskar Bie hat gerade angesichts der Düsseldorfer Ausstellung gefordert, daß der lebendige, der schaffende Künstler lehren müßte, was große und was kleine Kunst sei. Mit allen großen Künstlern wird leicht eine Einigung möglich sein über alles, was absolut gut, und über alles, was Qualität heißt — und der Forscher wird dann noch hinzusetzen dürfen und hinzusetzen müssen, was hier neu und was entlehnt ist und von wem.

Für die Einschätzung des Koloristischen bei den nordischen Meistern wird man immer an die temperamentvollen Urteile erinnern müssen, die Floerke aus dem Munde Böcklins aufgezeichnet hat. Welche uneingeschränkte Bewunderung für die »ungesauceten bestimmten lichtvollen Flamländer« gegenüber den Toskanern; »Kinder und ärmlich hohle Gesellen«, so erscheinen ihm die gleichzeitigen Florentiner neben der Kunst der van Eycks. Ich gestehe dankbar, daß ich das Beste auch in der künstlerischen Wertung der auf unserer Ausstellung vereinigten Kunstwerke von Eduard von Gebhardt und Hans Thoma gelernt habe. Und deshalb mag es auch erlaubt sein, hier von dem ersten dieser beiden lebenden Zeugen eine Äußerung einzufügen, von Eduard von Gebhardt, der den Gewaltigsten und Persönlichsten unter den alten Meistern innerlich wohl am nächsten steht und der am tiefsten in ihre Kunst eingedrungen ist.

»Die Kunstwerke des XIV. und XV. Jahrhunderts haben ja so viele sogenannte Fehler, etwa in der Perspektive, in den Verhältnissen, in der Durchbildung des Aktes unter den Gewändern und doch stören diese Dinge nicht. Woher kommt das? Zunächst hatten sie einen so ausgebildeten Sinn und ein so starkes Wollen in Bezug auf den Aus-

druck, daß ihnen nichts unterlief, was diesen behinderte. Das nebenbei; die Hauptsache ist aber, daß sie so fabelhaft entwickelt waren in Bezug auf Flächenbehandlung, daß die Richtigkeit und Gesetzmäßigkeit nach dieser Hinsicht so sehr den Eindruck von Richtigkeit macht, daß das befriedigte Auge die Mängel nach anderer Seite hin gewiß wahrnimmt, aber nicht durch sie verletzt wird. Es ist so verblüffend, wie all die Meister, auch die geringeren, in Bezug auf Linienführung, Silhouettenbildung, Farbendisposition gründlich geschult waren, daß man das ornamentale Spiel der Linienführung, namentlich bei den Faltenmotiven (sie beherrschen ja das Gewand mit nie erreichter Meisterschaft), wahrhaft klassisch nennen kann. Verkümmerte Formen und Verlegenheitslinien trifft man nicht an. Alle die einzelnen Vorzüge kann ich hier nicht auseinandersetzen. Woher kam ihnen dieses Gemeingut? Mir scheint es nur erklärlich, wenn ich annehme, daß die Tafelmalerei sich in der Abhängigkeit von einer anderen Kunst, die lediglich auf Flachdekoration angewiesen war, entwickelte: mit der Glasmalerei. Dieses enorme Werkstattkönnen beschränkt sich aber nicht auf die große Disposition, auch im einzelnen wurden die Leute zu Virtuosen erzogen. Für die Einzelausführung jedes einzelnen Dinges hatten sie ein Schema: Pelz macht man so, Gold macht man so, Brokat so, Haar so. Von jeder Farbe wußten sie genau, wie sie untermalt, wie sie lasiert werden mußte, um so oder so zu werden. Bei den schlechteren Meistern sieht man das Rezept ganz deutlich und genau. Dadurch, daß sie so sicher waren, nie einen Fehlstrich taten, gewannen sie diese Glückseligkeit des Hinmachens, wie ein Violinvirtuose, der dann weiß, daß jeder Triller, jedes Arpeggio, jede Passage ihm unzweifelhaft reinlich glücken muß.

Auf der Grundlage dieses unumstößlich sicheren Könnens hatten sie nun einen Heidenspaß, die Natur eingehender zu beobachten und ihr Schema nach den eben erhaschten Beobachtungen zu modifizieren und sich darin gegenseitig zu übertreffen, — aber den Nerv ihrer Kunst bildete das nicht. Das, was ihre Größe ausmacht und den technischen Vorzügen die Weihe gab, war, daß sie sich im Dienst einer höheren Idee fühlten. Ihre glühende Frömmigkeit, ihre Hingebung an ein ideales Gut ist es, was ihnen dieses gewisse Etwas gibt, was wir als Ehrlichkeit empfinden. Die Ehrlichkeit in der Nachahmung der Natur, der Respekt vor derselben waren eben nur Zutaten. Das Können der Schulen, die feine Empfindung des einzelnen entwickelte und verfeinerte dieses Können, aber ihre Kunst war Gottesdienst, und das ist die Kraft, die die Leute emporhebt, das ist es, was sie lehrt, den seelischen Ausdruck so spitz zu treffen.«

Und aus einem anderen Zusammenhang: »Das Mühen des Unvermögens einer schweren Aufgabe gegenüber ist nun und nimmermehr Ringen. Ich habe mich in meinem Leben viel abgearbeitet und abgequält, habe mir die Knochen wundgearbeitet am Erlernen des Gewandes, am richtigen Fühlen der Verhältnisse zweier Linien zueinander, am Gefühl für Modellierung und was dergleichen mehr ist. Und noch heute betrachte ich jedes Stück mit Mißtrauen, wo ich nicht alle meine Kraft dabei aufbieten mußte, daß es mir beim Hinmachen nicht als etwas ganz Neues vorkam, und wo ich, wann ich es fertig hatte, nicht das Gefühl hatte: den Wurf kann ich nicht noch einmal machen. Aber ich darf

wohl sagen, daß ich mir nie die Mühe dadurch versüßt habe, daß ich mir einredete, das seien hohe Dinge. Ich wußte nur zu gut, daß das eben Dinge sind, die erlernt werden müssen. . . .

Wer sich abmüht, zu sehen, ob die Luftlichter blau oder violett sind, wer sich plagt, es auszuprobieren, wie er einen Ton leuchtend kriegt, der ist noch lange kein Ringender. Den alten Meistern lag auch nichts ferner, als sich einzubilden, sie ringen, wenn sie ihr Können vervollkommnen. Betrachte man doch zunächst immer das Niveau, auf dem sich die einzelnen erheben. Es gab so beispielsweise kaum einen Venezianer, der so talentlos war, daß er nicht Kolorist wurde, und das schon als Lehrling. Es hat keinen Altdeutschen gegeben, wenn er auch ganz Handwerker war, der nicht gelernt hätte, Silhouetten und Linien richtig zu führen, Farben vernünftig auf die Fläche hinzustreichen. Wenn nun die großen Meister dann das Ihre hinzutaten, so geschah das ganz ohne innere Kämpfe, sie hatten nur ihre behagliche Freude, daß sie es besser konnten, als notwendig war, und freuten sich im Beobachten der Natur, die ja immer die einzige Schöpfgrube ist — das war ihnen aber keineswegs Selbstzweck. Macht man aber das Studium der Natur zum Selbstzweck, so bringt das unbedingt den Verfall auch der Technik mit sich, denn was ist's, das die Technik reizvoll macht? Das sichere Erfassen und Hinmachen derselben in Hinblick auf den Zweck.« —

Unsere Kenntnis der Persönlichkeiten ist noch immer Stückwerk. Wir sind noch immer allzusehr geneigt, alle Hauptwerke den Größten zuzuschieben — denen, die wir als die Größten kennen — und überhaupt alle Werke auf einige wenige Meister zu verteilen. Aus Merlos Forschungen wissen wir, daß beispielsweise in Köln in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts über 14 tüchtige Meister wirkten, und doch haben wir lange gesucht, fast alle gleichzeitigen Kölner Tafeln auf sechs oder sieben Meisternamen zu konzentrieren. Schon nach der Wahrscheinlichkeitsrechnung dürfte es schwer halten, nachzuweisen, daß nun just bloß von diesen Meistern Werke erhalten sein sollten, und gar keine von den übrigen. In der Scheidung, ob Meister, ob Schüler, ob Original, ob Kopie, lassen wir uns auch ein wenig zu stark von heutigen Anschauungen beeinflussen. Alle Kompositionen waren Gemeingut. Wenn wir eine als die Erfindung eines Meisters nennen, so heißt das doch eben in vielen Fällen nur, daß wir sie nicht weiter zurückverfolgen können. Und der Nachfolger, der sie kopiert, verdient eigentlich nur den Namen Schüler und Kopist, wenn er sie unverständig kopiert, nicht zugleich weiter entwickelt.

Und wie haben wir uns das Leben dieser ganzen großen gemeinsamen Tradition vorzustellen — dieser Schultraditionen nebeneinander? Allzustark werden Studienreisen herangezogen, Schulzusammenhänge konstruiert, bloß weil die Entlehnung eines Motivs, einer Figur, oder auch einer ganzen Gruppe von dem oder jenem Meister konstatiert wird. Bei vielen Künstlern werden so die mannigfaltigsten Beziehungen konstruiert, ganze künstlerische Stammbäume werden aufgestellt, um die Vererbungstheorie zu begründen. Freilich gab es eine nicht kleine Zahl fliegender Maler und ein ganzes vagabundierendes Künstlergeschlecht, wie denn etwa am Hofe der Burgunderherzöge in Dijon sich solch unruhige Geister aus Böhmen und aus Köln zusammenfanden. Aber muß man das immer als notwendig an-

nehmen? Mir deucht, doch nicht. Nur wenn ganz deutlich und ganz ausgesprochen die Farbenskala eines fremden Meisters sich irgendwo findet, wenn der heimische Künstler eine Kenntnis der koloristischen Geheimnisse des Fremden aufweist, die gar nicht anders zu erklären ist, nur dann ist die direkte Beziehung unabweisbar. Aber für die Entlehnung selbst ganzer Kompositionen braucht man noch lange nicht auch die persönliche Kenntnis eines einzigen Originales des fremden Vorbildes anzunehmen. Dafür gab es etwas anderes: die Malerbücher. Wie soll man sich denn den Betrieb in einer der großen Werkstätten denken? Es gab da schwerlich ein großes und dauerndes Lager von Tafelbildern, in denen die Überlieferung festgehalten werden konnte. Wohl aber hatte ein jeder Meister sein Formen- und Formelbuch, in dem er die Haupttypen, die Hauptfiguren der heiligen Geschichte und aller herkömmlichen Kompositionen und Gruppenbildungen festhielt. Ging der Geselle auf die Wanderschaft, so kopierte er seines Meisters Büchelchen ganz oder er nahm sich daraus, was ihm paßte, und fügte in der Fremde und in fremden Werkstätten hinzu, was er fand und was er gerade brauchen konnte. Aus der Fremde aber brachten die von der Wanderschaft Heimgekehrten auch wieder neue Kompositionen mit nach Hause, und dann kopierte wohl auch der alte Meister eine solche importierte Gruppe mit fröhlichem Lerneifer. Diese Musterbücher waren zunächst wohl vor allem für die Glasmaler nötig gewesen: die brauchten für die ausgedehnten Bilderbibeln, die man im XIII. und XIV. Jahrhundert in den riesigen Langbahnen der Kathedralfenster anbrachte, am frühesten eine Sammlung von Skizzen zu Patronen und Visierungen — und von ihnen erbten den Gebrauch die Tafelmaler. Auch auf diesem Wege wird so die Glasmalerei auf den neuen Stil der Tafelgemälde bestimmend eingewirkt haben. Als dann der Kupferstich im XV. Jahrhundert langsam seine Verbreitung fand, hatte man es schon bequemer: man nahm einfach die Kupferstiche in die Mustersammlung auf. Solche Vorlagen dienten ja auch schon für Wandmalereien: Heinrich Suso ließ nach einer solchen eine ganze Kapelle ausmalen, und vielleicht stellt die Bilderfolge im Balduineum zu Coblenz die Vorbilder — oder die Kopien — der von Balduin im bischöflichen Palast zu Trier zu Ehren seines kaiserlichen Bruders Heinrich VII. ausgeführten Gemälde dar.

Solche Malerfibeln sind natürlich wenig haltbar gewesen, wie alles Handwerkszeug nutzten sie sich selbst ab und gingen zugrunde; von älteren haben wir etwa nur das Modelbüchlein im Wiener Hofmuseum, das Julius von Schlosser jüngst als »Vademekum eines fahrenden Malergesellen« publiziert hat, das Zeichenbuch des Franzosen Jacques Daliwe in Berlin und das Skizzenbuch eines böhmischen Malers in Braunschweig und von späteren Reste und Einzelblätter. Aber wir können uns diese Malerbücher etwa für die bekanntesten Inventarstücke noch rekonstruieren. Die musizierenden Engel vom Genter Altar, die Verkündigung vom Meister von Flémalle, die Madonna und St. Lukas von Roger mögen um die Mitte des Jahrhunderts nur allzu häufig in diesen Musterbüchern sich gefunden haben. Vielleicht ist die Zeichnung dieser Verkündigung, die die Universitätsbibliothek zu Erlangen bewahrt, nichts weiter als eine solche Vorlage. Und auch das vielgenannte und noch mehr mißverstandene venezianische Skizzenbuch war doch im Grunde nichts weiter als ein

solches Gesellenbüchlein, »Speise eines Malerknaben« auf gut Dürerisch. Diese Zeichnungen waren nun im allgemeinen durchaus nicht alle vor dem Original gemacht, sondern oft die Kopie nach einer Kopie — und so wandelte sich allmählich das Vorbild selbst. Wenn der Kölnische Sippenmeister auf seinem frühen Bild der Anbetung der heiligen drei Könige beim Grafen von Landsberg-Velen etwa vier Jahrzehnte nach dem Tode des Jan van Eyck dessen Mann mit der Nelke kopiert, so brauchte er das Original drum doch nie gesehen zu haben, sondern eben nur eine Kopie, und wenn der Meister Barthel Bruyn wieder um ein halbes Jahrhundert später des Kölnischen Meisters Komposition mit dem Eyckschen Kopf drin kopiert, so lag ihm wohl auch nicht dies Original, sondern eine flüchtige, oft kopierte Skizze der Komposition vor, die schon durch viele Hände gegangen sein mußte, um endlich diese Gestalt zu erhalten. Wilhelm Vöge hat für die deutsche Malerei um das Jahr 1000 zuerst die Existenz von Malerbüchern nachgewiesen, aber auch für das XV. und XVI. Jahrhundert wird man ohne solche nicht auskommen. Läßt man diese aber zu, so scheinen plötzlich viele Rätsel sich von selbst mit Leichtigkeit zu lösen.



Die Anfänge der rheinischen Malerei gehen noch in das VIII. und IX. Jahrhundert zurück. Nur durch Vorführung einer ausgewählten Reihe von Bilderhandschriften ließ sich hier ein ungefährer Begriff geben. Diese Serie setzt sofort im Zeitalter der karolingischen Kunst mit einer Anzahl von Evangelienhandschriften ein, die vor allem in zwei Zentren einer hohen Kunst an der äußersten Westgrenze des Rheinlandes entstanden sind: in Metz und in Aachen. Auf Aachen wird eine Gruppe von Prachthandschriften zurückgeführt, die sämtlich vom Niederrhein stammen und so stark mit antiker Tradition erfüllt sind, daß man in diesen Evangelistenfiguren spätrömische Philosophen vor sich zu haben meint — wie dies vor allem der Evangelienkodex des Aachener Münsters zeigt — der Trierer Adakodex bringt daneben in den schon wesentlich freieren, lebhafter bewegten Typen den hohen monumentalen Stil der zunächst auf Metz lokalisierten Schule. Wie stark, mit wie originellen Kräften in der auf die Höhezeit der karolingischen Kunst folgenden Epoche das Streben nach selbständigem Ausdruck, nach eindringlicher Verständlichmachung des überlieferten Inhalts auftritt, das zeigt die hier zum ersten Male mögliche Nebeneinanderstellung der Apokalypse der Trierer Stadtbibliothek und des Psalteriums der Stuttgarter Landesbibliothek, einer der bilderreichsten Handschriften des frühen Mittelalters, in der dies leidenschaftliche Suchen nach Ausdruck sich fast gewaltsam äußert. Zum Beginn der ottonischen Zeit treten die Malerschulen, die in den Klöstern am Bodensee, vor allem in der Reichenau sich gebildet haben, in den Vordergrund. Aufs neue wird jetzt in der ottonischen Kunst, wie einst in der karolingischen Renaissance, an die altchristlichen Vorbilder angeknüpft. Der Codex Egberti der Trierer Stadtbibliothek, der um 980 auf der Insel Reichenau geschrieben und dann dem Erzbischof Egbert von Trier überreicht worden ist, bringt diesen Stil auch nach Trier, das von nun an unter dem Einflusse und dem Banne dieser Tradition steht. Das für Otto III. geschriebene Evangeliar des Aachener Domschatzes und die als Geschenk desselben Kaisers an das Kloster Echternach gelangte Prachthandschrift der Herzoglichen Bibliothek zu Gotha, endlich das Evangeliar Kaiser Heinrichs III. in Bremen geben einen Begriff von der Ausdehnung, von den verschiedenen Richtungen, endlich von dem beginnenden Verkümmern dieser Zentralschule. Daneben besteht eine fruchtbare Produktion in den Klöstern und Stiftern Kölns — hier wird im Gegensatz zur Trierer Gruppe die alte karolingische Überlieferung wieder aufgenommen, und das unter dem Kölner Erzbischof Gero gefertigte Evangeliar der Darmstädter Bibliothek mit seinen noch ganz dem Trierer Adakodex nachgebildeten Evangelistenbildern zeigt, wie stark das Nachleben dieser Vorbilder ist. In Essen, in Werden beginnen gleichzeitig auch selbständige Schulen von kleinerem Umfang sich zu entwickeln, aber sie erreichen nicht die Bedeutung jener Hauptfabrikationsorte. In diese Zeit fallen auch die

Anfänge der Wandmalerei in den Rheinlanden. Noch in das Ende des X. Jahrhunderts gehören die Dekorationen in der Kaiserloge des Aachener Münsters, die der aus Italien berufene Maler Johannes auf Befehl Kaiser Ottos III. ausführte. Im XI. Jahrhundert sind dann die Wandmalereien in der Luciuskirche zu Werden und in der Westempore des Essener Münsters entstanden, die beide in den Typen, in der Technik, in der Stilisierung deutlich byzantinischen Einfluß zeigen und hier den Herd einer vorübergehenden byzantinischen Infektion des Niederrheins aufdecken.

Am Ende des XI. Jahrhunderts entwickelt sich weiter der eigentlich romanische Stil in der Buchmalerei, der in Westdeutschland zunächst eine große Zahl von Denkmälern in Gestalt von ziemlich gleichartigen und geringe Originalität verratenden Evangelienhandschriften hinterlassen hat. Immer stärker wird jetzt das zeichnerische Element gegenüber dem malerischen, die kolorierte Umrißzeichnung verdrängt allmählich ganz die weiche breite malende Modellierung. Am Ende des Jahrhunderts entsteht aus diesen Anfängen ein nationaler Stil, der in den ersten Jahrzehnten des XIII. Jahrhunderts rasch seine höchste Ausbildung findet. Die verschiedenen Abschriften der Kölner Königschronik, die Chronik der Benediktinerabtei Deutz in der Sigmaringer Bibliothek, die ganz phantastischen Schöpfungen, die die Visionen der heiligen Hildegard illustrieren, geben interessante Beispiele dieses Stiles. Aber die Buchmalerei hat in dieser Periode nicht mehr jene ausschlaggebende Bedeutung wie in den früheren Jahrhunderten, und sie ist uns nicht mehr die einzige oder die vorzüglichste Quelle für die Geschichte der Malerei. Die Wandmalerei tritt jetzt selbstständig, stilbildend und führend auf. Der Schatz von Wandmalereien, den das Rheinland, den Westfalen aus dieser Zeit bergen, ist noch fast ungehoben. Von den rheinischen Werken sind aus frühester Zeit nur die drei Cyklen von Schwarzrheindorf, Brauweiler und Ramersdorf durch Ans'm Weerth eingehend publiziert, von den westfälischen Malereien sind nur ganz wenige Proben durch Lübke und Aldenkirchen mitgeteilt, und Borrmanns große Veröffentlichung der mittelalterlichen Wand- und Deckenmalereien Deutschlands hat den äußersten deutschen Nordwesten fast unberücksichtigt gelassen. Die Kirchen der beiden Nachbarprovinzen bergen aber hier noch eine Fülle von zum größten Teil ganz unbekannten Dekorationen, darunter künstlerische Leistungen ersten Ranges. Die Rheinprovinz steht an Zahl und Bedeutung voran: hier allein läßt sich die ununterbrochene Entwicklung durch sechs Jahrhunderte zeigen, gleichmäßig und durch Stücke von hohem kunstgeschichtlichen Wert belegen. Am Beginn des XII. Jahrhunderts stehen die Malereien in den Krypten von St. Martin in Emmerich und von St. Maria im Kapitol, dann folgen, durch je zwei Jahrzehnte voneinander getrennt, die Malereien im Westchor von Knechtsteden, in der Unterkirche von Schwarzrheindorf, im Kapitelsaal zu Brauweiler. Und fast unabsehbar ist der Reichtum im XIII. Jahrhundert: Bacharach, Bonn, Trier, Linz, Boppard, Andernach, Limburg, Nideggen haben hier ganze Systeme der farbigen Dekoration oder einzelne Bilderfolgen aufbewahrt. Vor allem sind es die Kölner Kirchen, die eine reiche Ernte bieten, St. Gereon, St. Maria Lyskirchen, St. Pantaleon, St. Kunibert. Hier entwickelt sich ein Stil von hoher Monumentalität, aber von einer merkwürdigen Unruhe in der Gewand-

behandlung — in eckiggebauschten, gebrochenen Falten und in zipfeligen, gezackten, flatternden Umrissen bauen sich diese Mantelfiguren auf.

Westfalen hat eine ganz ähnliche Entwicklung aufzuweisen. Den frühen Stil, den Stil der zweiten Hälfte des XII. Jahrhunderts, vergegenwärtigen hier die Malereien in der Hauptapsis von St. Patroklus in Soest, die eine starre und feierliche Ruhe atmen — die Malereien in Lügde und in Methler führen dann zu jenem ausgebildeten freien bewegten Stile hinüber, dessen Hauptwerke die Malereien in der Kirche St. Maria zur Höhe in Soest darstellen. In diese Zeit fallen auch die ältesten Tafelmalereien. Die Ausstellung brachte das früheste Werk unter diesen — das aus der Walburgiskirche in Soest stammende Antependium aus dem Kunstverein zu Münster. Jener seltsam verwickelte, unruhige Stil der späteren Wandmalereien aus Soest und Köln, wie er in der einen Berliner Tafel aus der Marienkirche zur Wiese in Soest und in einer ganz verwandten Tafel der Sammlung Carrand im Bargello auftritt, konnte nur durch Bilderhandschriften vorgeführt werden.

Erst am Ende des XIII. Jahrhunderts bringt die französische Gotik ganz neue freiere Ausdrucksformen — ein den älteren Meistern noch unbekanntes Gefühl für Grazie und Bewegung, und in den schlanken, feingliedrigen, elastischen Gestalten auch einen ganz neuen Formenkanon. In den Wandgemälden der Abteikirche zu Brauweiler, der Kapelle zu Ramersdorf bereitet sich dieser Stil vor, in den Malereien im Chor von St. Cäcilia zu Köln, in den Seitenschiffen von St. Andreas zu Köln tritt er schon ausgebildet und voll ausgewachsen auf; und derselbe Stil äußert sich nun auch in den Gradualien des Johannes von Valkenburg in Köln und Bonn vom Jahre 1299 und in den Handschriften, die um dieselbe Zeit für den Metzer Bischof Reinald von Bar ausgeführt werden.

Die nächste wichtige Etappe stellen am Niederrhein die Wandmalereien an den Chorschranken des Kölner Domes dar, die unter dem Erzbischof Wilhelm von Gennep zu Beginn der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts entstanden sind. Die langen Bilderfolgen mit den am Fuße hinlaufenden, predellenartigen Friesen gleichen sowohl in der technischen Ausführung als in der Art der Komposition und der Flächenbehandlung viel mehr den späteren Tafelbildern um die Wende des Jahrhunderts als den vorangehenden Wanddekorationen und sie reihen sich deshalb auch wie selbstverständlich in die Geschichte der Tafelmalerei ein. Wie dieser Stil in den plastischen Schöpfungen sich ausgebildet hat, das zeigen zwei gleichzeitige Statuenfolgen des Rheinlands in den Chören des Kölner Domes und des Aachener Münsters. Die wichtigsten Elemente für den Aufbau der Figuren, die Hauptformeln für den verschiedenen Ausdruck und auch die Vorliebe für diesen ganz bestimmten sentimentalen Ausdruck — alles das, was bei der Schöpfung von Einzelfiguren für die niederrheinische Malerei um die Wende des Jahrhunderts charakteristisch ist, das ist schon um Jahrzehnte vorher von der Plastik ausgebildet oder angedeutet. Die ganze Blüte der Tafelmalerei des XV. Jahrhunderts ist nur verständlich als aufgewachsen auf dem Boden des XIV. Jahrhunderts — und der ist im Beginn dieses Zeitraums am stärksten durch die gotische Kunst des Nachbarlandes befruchtet worden. Was um das Jahr 1380 die Glasmalerei in den Rheinlanden zu leisten vermag, das zeigt das große

Westfenster des Altenberger Domes, das Werk des Meisters Reinoldus. Genau im Jahre 1380 entsteht auch die Prachthandschrift des Erzbischofs Kuno von Falkenstein im Trierer Domschatz, in der schon ein so gewissenhaft naturalistisches Porträt auftritt. Welches Bild um diese Zeit die französische Malerei gewährt, auf die man jetzt doch noch als auf die nächste Parallele blicken möchte, das zeigt ein Blick auf den aus dem Jahre 1374 stammenden Parement von Narbonne im Louvre und auf das Hochzeitstriptychon bei Lord Pembroke von 1396. Stellt aber auch hier nicht das meiste, was die gleichzeitige monumentale Malerei leistet, Claus Sluter, der Bildhauer, in Schatten?

Am Ende des XIV. Jahrhunderts beginnt erst eine ununterbrochene Überlieferung für die Geschichte der Tafelmalerei zunächst am Niederrhein. An der Spitze steht hier die legendäre Gestalt des Meisters Wilhelm von Köln, den die bekannte Stelle der Limburger Chronik zum Jahre 1380 rühmt — sie rühmt ihn merkwürdigerweise als einen ausgebildeten Realisten, ähnlich wie Lorenzo Ghiberti wenig später einen Kölner Bildhauer preist: als in seiner Kunst so vollkommen wie die alten Griechen. Seit die Romantiker, Friedrich von Schlegel, die Boisserée, Brentano an der Spitze, diesen Meister entdeckt haben, ist er fast zu einer volkstümlichen Gestalt in Köln geworden: in Stein gehauen steht er am Gürzenich, er erscheint auf den Wandmalereien Steinles im Kölner Museum. Ein Kollektivbegriff ist er geworden, unter dem sich wie unter dem Namen Homer eine Reihe von Künstlerpersönlichkeiten und selbst künstlerische Richtungen verbergen — und es hat von jeher schwer gehalten, falsche oder schiefe Stilbezeichnungen — und welche unserer Stilbezeichnungen wären das nicht? — auszurotten oder durch andere zu ersetzen. Eine greifbare Künstlererscheinung tritt uns dann erst um die Wende des Jahrhunderts in Hermann Wynrich von Wesel entgegen, jenes Meisters Wilhelm Nachfolger und Erbe in mehr als einer Beziehung.

Ein halbes Jahrhundert noch halten sich diese heimische Tradition und diese heimische Kunstsprache, in der noch immer der gotische Kanon leise nachklingt, um endlich durch Stephan Lochner zu monumentaler Höhe gesteigert zu werden. Der Meister des Kölner Dombildes, das Goethe die Achse der niederrheinischen Kunstgeschichte genannt hat, kommt vom Bodensee, bringt frisches Blut und oberrheinischen Weltfrohsinn mit und führt als erster jetzt auch die lebensgroßen Figuren ein. Seine herrliche Madonna mit dem Veilchen aus dem Kölner Priesterseminar, die für die Kirche St. Cäcilia geschaffen worden, repräsentierte auf der Düsseldorfer Ausstellung den Künstler mit seiner frühesten Monumentalschöpfung.

Ein Jahr, bevor Stephan Lochner stirbt, wird in der Kirche St. Columba in Köln der Dreikönigenaltar aufgestellt, den Roger van der Weyden, der damals auf der Heimkehr von dem großen römischen Jubiläum den Rhein passierte, geschaffen hatte. Man möchte von ihm ab eine neue Periode der kölnischen Kunstanschauung datieren. Den kölnischen Meistern wird jetzt durch die großen Niederländer das Konzept allmählich verrückt. Im Anfang noch befangen, zögernd, wenden sie sich immer entschlossener der lebhaften Dramatik der Niederländer zu, und zugleich lernen sie von ihnen den unbeug-

samen und unbarmherzigen Respekt vor der Natur. Von dem Meister der Glorifikation bis zu dem Meister von St. Severin war diese nie unterbrochene Entwicklung in Düsseldorf durch eine Reihe von Hauptwerken belegt: von dem Meister der heiligen Sippe darunter das Votivbild des Grafen zu Neuenahr aus der Galerie von Carstanjen in Berlin, koloristisch eine der glanzvollsten Leistungen der ganzen Schule. Im XVI. Jahrhundert stehen die Meister Joos van Cleef und Bartholomäus Bruyn im Vordergrund, und erst gegen die Mitte des Jahrhunderts beginnt dann langsam der Verfall.

Während die Geschichte der niederrheinischen Malerei durch die Untersuchungen von Ludwig Scheibler, Eduard Firmenich-Richartz und Karl Aldenhoven heute in den Hauptzügen klar vor unseren Augen steht, während hier das wichtigste Bildermaterial in einer umfangreichen Veröffentlichung der Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde schon zusammengestellt vorlag, waren für eine Geschichte der westfälischen Malerei kaum die ersten Linien gezogen und die Grenzen provisorisch abgesteckt. Gerade für dieses Gebiet hat die Kunsthistorische Ausstellung aufklärend wirken können, kaum bekannte Werke sind ihren Verstecken entrissen, Bekanntes ist in neuem Zusammenhang vorgeführt, neue und wichtige Ausblicke sind eröffnet worden. Die Zusammenstellung einer so stattlichen Reihe von frühen Altartafeln war überhaupt bislang noch niemals möglich gewesen: hier zeigte sie zugleich, welch starke Tradition und welche Fruchtbarkeit diese provinziale Schule aufwies. Durch die ganze Schule geht ein stark konservativer Zug. Die Werke des Meisters Konrad von Soest, die um das Jahr 1400 geschaffen sind, zeigen in der Anordnung und im Aufbau noch völlig den Stil aus der Mitte des XIV. Jahrhunderts — und auch die beiden Gebrüder Dünwegge, die zum Beginn des dritten Jahrzehnts des XVI. Jahrhunderts jenes riesige Altarwerk für die Dominikanerkirche in Dortmund schaffen, hinken hinter der Entwicklung der Nachbarländer her, fast unberührt erscheinen sie von der Wandlung, die sich in dieser Zeit schon in den Niederlanden und auch am Niederrhein vollzogen hat. Dabei offenbaren die großen Altartafeln der Frühzeit aber höchst aparte koloristische Reize, ganz neue weiche und subtile Farbenstimmungen und zumal durch die reichliche Verwendung des Silbers Akkorde, wie sie den Nachbarschulen völlig fremd sind. Die Anfänge der westfälischen Malerei führten außer den Werken des Meisters Konrad von Soest die großen Altartafeln aus Warendorf, aus St. Pauli zu Soest und aus Fröndenberg vor; die mittlere Zeit die Werke des Schöppinger Meisters, die Flügelpaare der Altäre von Schöppingen und von Haldern; und von dem Meister von Liesborn die beiden Bruchstücke aus dem Kunstverein zu Münster. Die große Tafel aus St. Maria zur Höhe in Soest bildete den Übergang von der Schule des Liesborner Meisters zu der Kunst der Gebrüder Dünwegge — das außerordentliche Werk weist schon die Keime all der Vorzüge auf, die die beiden Dortmunder Meister ein halbes Jahrhundert später ausbilden. Für die Erkenntnis der Art der Gebrüder Dünwegge, für die Beurteilung des Verhältnisses zu jener Bildergruppe, die man bislang dem Kappenberger Meister zugewiesen hatte, endlich für ihre ganze künstlerische Einschätzung bot die Ausstellung ein umfängliches und wertvolles Material.

Seit die Forschung auf dem Gebiete der süddeutschen und oberrheinischen Malerei mit so neuer Energie eingesetzt hat, treten uns die Gestalten der Begründer der niederländischen Malerei, der Gebrüder van Eyck, nicht mehr so isoliert entgegen. Das Dunkel, das über dem »Rätsel der Kunst der Gebrüder van Eyck« lag, hat uns jetzt erneut Max Dvorak zu lichten gesucht, aber auch die Kunst aller gleichzeitigen deutschen Meister ist ebenso das Ergebnis einer langen und organischen, längst angebahnten Entwicklung. Drei Zeitgenossen des flandrischen Meisters stehen in Süddeutschland vor uns, jeder auf eigenem Weg ehrlich dem gleichen Ziel nachstrebend wie der große nordische Zeitgenosse. Noch bei Lebzeiten des Jan setzt die Reihe ein: im Jahr 1431 entsteht der Tiefenbronner Altar Lukas Mosers, im Jahr 1434 beginnt die Basler Tätigkeit des Konrad Witz und aus dem Jahr 1437 stammt der Berliner Bildercyklus des Hans Multscher. Der Basler Meister steht obenan: er gibt sich am energischsten und am konsequentesten über das Wesen der modernen Malerei Rechenschaft. Er ist nicht nur der erste Landschaftsporträtist, sondern auch der erste Künstler der Perspektive in deutschen Landen: sein Straßburger Bild mit den beiden heiligen Jungfrauen zeigt ihn auf der Höhe dieser seiner Kunst. Zwei Jahre vor dem Tode des Meisters Witz ist jenes in ganz weichen braunen und grauen Tönen gehaltene Tafelbild mit den Heiligen Paulus und Antonius, in der Fürstlich von Fürstenbergschen Galerie zu Donaueschingen, entstanden, das durch das Abbild eines Baseler Tores im Hintergrunde wohl auch auf die Heimat des Magister Conradus Sapientis, eben Basel, hinzudeuten scheint.

Die oberrheinische Kunst um drei Jahrzehnte später verkörpert Martin Schongauers Hauptwerk, die Madonna im Rosenhag aus St. Martin in Kolmar. Das Werk ist schlecht erhalten, die Tafel oben und an beiden Seiten verschnitten, dazu verputzt und in dem roten Gewand gröblich mit derbem Pinsel übermalt. Aber doch zeigt das merkwürdige Werk, das gar nichts von Lieblichkeit und Anmut atmet und im Grunde sehr wenig an den Schongauer erinnert, den wir aus den Stichen und den kleinen Tafelbildern kennen, eine herbe und fast abweisende Größe, wie sie keiner der gleichzeitigen Meister in Deutschland aufzuweisen hat: man möchte bei der ganzen Erscheinung an ein Wiederaufleben des harten und strengen Geistes des Roger van der Weyden denken.

Für die Beurteilung eines der bedeutendsten Meister vom Mittelrhein, wohl des führenden Geistes, des Hausbuchmeisters, hatte die Ausstellung das wichtigste Material zur Stelle geschafft: und es schien wenigstens möglich, auf Grund der hier zusammengestellten Hauptwerke, schon eine Sonderung vorzunehmen, Gruppen zu bilden, auch die Aufeinanderfolge der Hauptwerke zu bestimmen, die sich um die große Kreuzigungstafel des Freiburger Museums gruppierten. Seit Max Lehrs und Flechsig den Blick erneut auf diesen Meister gelenkt haben, den wir wohl besser als nach dem Hausbuch im Besitz des Fürsten Waldburg-Wolfegg nach den Stichen des Amsterdamer Kabinetts nennen möchten, ist die Persönlichkeit des merkwürdigen Künstlers, der, ein jüngerer Zeitgenosse Memlings und ein Altersgenosse Schongauers, vom Niederrhein wie vom Oberrhein gleich starke Anregungen erhalten hat, immer mehr in den Mittelpunkt der mittelrheinischen

Kunst gerückt worden. Die von Back vorbereitete Geschichte der mittelrheinischen Malerei wird hier wohl diesem großen Unbekannten endlich auch den richtigen Platz einräumen, und ihn auf den ihm gebührenden Hintergrund setzen.

Auch für den äußersten Niederrhein hatte die Ausstellung wertvolles Material zur Stelle zu schaffen gesucht. Einen Koloristen allerersten Ranges, der in manchen Einzelheiten der landschaftlichen Stimmung mit Grünewald wetteifert und in seinen goldig schillernden bizarren Farben an die delikaten Reize japanischer Lackarbeiten oder Limoger Emails erinnert, zeigte ein großes Triptychon aus der ehemaligen Sammlung Lyversberg im Aachener Münster. Dann aber war von dem niederrheinischen Hauptmeister, von Jan Joest, das Doppelpaar seiner Hochaltarflügel aus der Nikolaipfarrkirche zu Kalkar hier aufgestellt — und zum ersten Male war es so möglich, das glänzende und gewaltige Hauptwerk mit seinen 20 großen Tafeln in günstiger Beleuchtung zu zeigen. Diese niederrheinischen Werke geleiteten zugleich von selbst hinüber zu der niederländischen Malerei, der holländischen wie der flandrischen, von der die Kunst Westdeutschlands während des XV. und XVI. Jahrhunderts ihre Anregungen empfing. Es war hier Wert darauf gelegt, gerade die Meister zu zeigen, die bestimmend auf die benachbarten deutschen Schulen eingewirkt hatten — neben Bartholomäus Bruyn Quentin Massys zu zeigen, dessen sprechend lebendige Charakteristik der ehrenfeste, aber nüchterne Kölner freilich nicht erreicht.

Was an einzelnen Werken der niederländischen und der deutschen Schulen des XV. und XVI. Jahrhunderts sonst vertreten war, gehörte zu der Abteilung der westdeutschen Privatsammlungen. Eine ganze Reihe erlesener Hauptwerke befand sich unter ihnen — aber sie standen isoliert da und bedürfen nicht der Einführung wie die großen westdeutschen Hauptschulen, und dasselbe gilt endlich von allen den auserlesenen Stücken aus Privatbesitz, die den holländischen und vlämischen, den französischen und italienischen Schulen angehören. In dem Raum, der mit den Gemälden aus dem Besitz Seiner Durchlaucht des Fürsten von Wied gefüllt war, fesselten vor allem die beiden wunderbaren Tafeln mit den Scenen aus dem Leben des heiligen Bertin von Simon Marmion. Der prince d'enluminure, wie ihn Jean Lemaire nennt, hat hier zwei Werke geschaffen, die in ihrer künstlerischen Qualität den Malereien Memlings am Ursulaschrein zu Brügge noch überlegen sind — von einer unbeschreiblichen Feinheit in der Ausführung; und dabei welch eminentes koloristisches Gefühl in diesen nur auf Schwarz und Gelbgrau gestimmten Tafeln mit dem als leitende Farbe sich gleichmäßig durchziehenden gedämpften Rot! Daneben beschäftigte das große, aus der Galerie des Königs Wilhelm I. von Holland stammende Gemälde der Leda, das in dem sorgsam überlegten Rhythmus der schönen schlanken Gestalt eine Komposition Leonardos wiedergab, die kunsthistorische Welt immer wieder aufs neue. Das Jünglingsporträt Albrecht Dürers aus dem Besitz Seiner Königlichen Hoheit des Großherzogs von Hessen ist wohl jetzt unbestritten dem Meister zugewiesen. Für Rembrandt brachte die Ausstellung Altes und Neues, aus der Galerie in Schloß Anholt das köstlich übermütige und freche Bild Diana und Actäon, aus der Sammlung von Carstanjen das wundervoll breite Selbstporträt oder vielmehr den Ausschnitt aus einem solchen, eines

der letzten in der über vierzig Nummern zählenden Reihe der Selbstbildnisse — und endlich eine ganz neuentdeckte waldige Landschaft aus dem Besitz des Freiherrn von Ketteler in Schloß Eringerfeld. Eine Aufzählung der hervorragenden Stücke ist hier unmöglich — und nur um eine Aufzählung könnte es sich handeln.

Die vorliegende Publikation will in sorgfältigen Wiedergaben eine Auslese aus der Ausstellung bieten. Sie hat sich dabei in der Hauptsache auf die primitiven Werke der älteren westdeutschen und der verwandten niederländischen Kunst beschränkt. Gar nicht konnten die Bilderhandschriften, gar nicht die Tapisserien und Skulpturen berücksichtigt werden, und von den späteren Schätzen in den Privatsammlungen konnten nur ausgewählte Proben hier Platz finden. Nur wie sehr diese älteren Werke im Zusammenhang einer jahrhundertelangen Entwicklung, auf diese aufgebaut und sie krönend, begriffen sein wollen, sollte diese bescheidene Einführung erneut in das Gedächtnis zurückrufen. Zugleich aber soll diese Publikation, nachdem die in Düsseldorf durch sechs Monate hindurch vereinigten Kunstwerke wieder in alle Winde zerstreut sind, ein dauerndes Denkmal an die Ausstellung selbst darstellen, den opferwilligen Helfern ein Erinnerungszeichen.





BILDERBESCHREIBUNG

VON

EDUARD FIRMENICH-RICHARTZ

ALPHABETISCHES VERZEICHNIS DER MEISTER

MIT HINWEIS AUF DIE NUMMERN DER TAFELN

ALTDEUTSCHE SCHULEN.

MEISTER VON SOEST, Beginn des XIII. Jahrhunderts

Tafel 1, No. 103.*) ANTEPENDIUM

Der thronende Christus umgeben von den Symbolen der Evangelisten. Zu den Seiten links die Madonna und Sta. Walburgis, rechts St. Johann Baptist und St. Augustinus. Goldgrund.

Eichenholz 99 : 195 cm. *KUNSTVEREIN, MÜNSTER.*

Das Antependium stammt aus der Walburgiskirche zu Soest, deren Bau 1165 vollendet wurde. Das älteste erhaltene deutsche Tafelgemälde überrascht durch die Größe des Linienzuges, die Würde und Feierlichkeit der Gestalten und reiht sich gleichwertig den besten Wandmalereien der romanischen Epoche an. Mit feinentwickeltem Stilgefühl und reifem Geschmack sind die Figuren in den reichornamentierten architektonischen Rahmen eingefügt und die symbolischen Bezüge angedeutet. Der Spruch in dem aufgeschlagenen Buch des Salvators: Ego sum panis vivus, qui de celo descendi, bezieht sich auf das eucharistische Opfer auf dem Altare. Die Propheten in den oberen Eck-Medaillons sind durch Schriftstellen, vidi dominum sedentem super solium (Cap. VI, 1) als Isaias und Ezechiel (.... Similitudo qua ....) (Cap. I, 5) charakterisiert. Maria umfaßt das Symbol der sieben Gaben des heiligen Geistes.

Die Auffassung ist durchaus zeichnerisch. Die Farben sind licht und blaß, hellblau, rosa, moosgrün, violett nähern sich in zartem Schimmer dem weißen Grundton. Kräftige Farben kommen in breiten Strichen nur in den Schatten vornehmlich der eckiggebrochenen Gewandfalten zur Geltung. Lichter sind reichlich mit weißen Pinselstrichen angegeben. Die moderne Ergänzung der Konturen am Haupte Christi, seiner segnenden Rechten und seinen Füßen, an der abgewandten Hälfte vom Antlitz des Johannes, an Nimben, Gewändern, dem Bischofstab sind auch auf der Reproduktion erkennbar. Eingehende Beschreibung und Würdigung bei Clemens Freiherr Heereman von Zuydwyk: Die älteste Tafelmalerei Westfalens. Münster 1882.

NIEDERSÄCHSISCHER MEISTER der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts

Tafel 2, No. 103a. ANTEPENDIUM

Christus am Kreuze, Maria und Johannes. In der reichprofilierten spätromanischen Umrahmung erscheinen zwei Engel mit Weihrauchfässern. Zu beiden Seiten stehen die heiligen Diakone, links St. Stephanus mit Stein und Palme, rechts St. Laurentius, die Palme und ein winziges Rost in den Händen.

Eichenholz 93 : 148 cm. *STADT GOSLAR.*

* Nummer des offiziellen Kataloges der Ausstellung, II. Auflage

Die Tafel stammt aus dem alten abgebrochenen Dom zu Goslar und wird jetzt dort im Kaiserhaus bewahrt. Am ursprünglichen Rahmen sind noch Öffnungen zur Aufnahme von Glasflüssen, Edelsteinen oder Reliquien erkennbar. Das Gemälde hat stark gelitten; es ist schätzenswert als ein früher Versuch, den Ausdruck überwältigenden Schmerzes in Gebärden und Mienen wiederzugeben. Die geschwungene gotische Linienführung bei den schmächtigen Gestalten in spätromanischer Umrahmung bezeichnet das Werk als eine fesselnde Schöpfung des Überganges zweier Stilepochen. Carl Wolff: Kunstdenkmäler der Provinz Hannover II. Hildesheim, S. 31.

KÖLNISCHE UND NIEDERRHEINISCHE SCHULE.

KÖLNISCHER MEISTER nach 1360

Tafel 3, No. 4. DIPTYCHON

Links: Die thronende Madonna mit dem Jesusknaben. Rechts: Die Kreuzigung Christi. Hinter Johannes die hohe Gestalt des Propheten, der auf den Erlöser hinweist: Ipse vulneratus est propter iniquitates nostras (Isaias Cap. 53, 5). Auf der Außenseite die Verkündigung des Erzengels Gabriel.

Eichenholz, jede Tafel 49 : 33 cm. *KÖNIGLICHE MUSEEN, BERLIN.*

Die Gemälde befanden sich in den 60er Jahren bei dem Küster von St. Georg zu Köln, sie gelangten 1902 aus dem Besitz des Sir Charles Robinson zu London in das Berliner Museum. Die Erhaltung ist tadellos. Der gekörnte Goldgrund ist mit Blattranken übersponnen; die Rahmen, welche mit den Bildtafeln aus einem Stück bestehen, sind mit reichen Ornamenten geziert, die Vertiefungen enthielten früher Edelsteine und Glasflüsse. — Neben den Einzelgestalten des Paulus und Johannes im Kölner Museum, No. 2, 3, und anderen Tafeln und Altärchen in Köln und München (Nationalmuseum) vertritt das Diptychon die Reife einer älteren Kölner Kunstrichtung. Die feingeschwungenen schwarzen Konturen bestimmen den Eindruck, die tiefen Farben füllen sie mit emailartigem Schimmer. In großzügigen Falten fließt die weiche Gewandung um die schmalen, zierlich gedrehten Glieder. Zart abgetönte, weißlich schimmernde Lichter heben die Faltenrücken plastisch hervor. Die Entstehungszeit ergibt sich aus dem Vergleich mit den Wandmalereien an den Chorschranken des Kölner Domes, die unter Erzbischof Wilhelm von Gennep (reg. 1349—1362) entstanden, den Prophetenköpfen aus dem Hansasaal des Rathauses (um 1370) und den datierten Buchmalereien.

KÖLNISCHER MEISTER um 1410

Tafel 4, No. 11. MADONNENALTÄRCHEN

Im Mittelbilde die Anbetung der heiligen drei Könige. Auf dem rechten Flügel der greise Severus, Bischof von Trier, in blauem Ornat und die Äbtissin Sta. Walburgis, links die beiden Apostel Jacobus und Philippus.

Leinwand auf Eichenholz. Mittelbild 80 : 48 cm, Flügel 80 : 24 cm.

HEINRICH FRIDT, KÖLN.

Nach Passavant (Kunstreise, S. 409) und Schnaase (Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter VI, S. 400) stammt das Triptychon aus einem Nonnenkloster zu Andernach, nach Kugler (Kleine Schriften II, S. 291) aus einem Kloster zu Boppard. Hier fand es Jean Claude von Lassaulx im Beginn des vorigen Jahrhunderts bei einer Handwerkerfamilie und erwarb es um zwei Kronentaler. Bis 1898 befand sich das Altärchen als Erbstück im Besitz der Freiin von Huene in Unkel. 1902 erwarb es Heinrich Fridt, der die Gemälde durch sorgsame Wiederherstellung der Kunstforschung erhielt.

Nach Entfernung eines später aufgesetzten Goldgrundes kamen die ursprünglichen Inschriften der eingepreßten Nimben wieder zum Vorschein. Auf dem linken Flügel: SANCTUS JACOBUS, S PHILIPUS, im Mittelstück .... NTA MARIA MATER GRACIA ... MAR .. MIR und ... ICTUS FILIUS (MEUS). Auf dem rechten Flügel: S. SIVERUS, WALBURGIS. Die Gewänder zeigen vielfach geometrische Muster in warmen Farben auf Goldgrund. Ebenso ist der ursprüngliche Rahmen mit reichem Ornament ausgestattet. Aus zierlichen Spitzbogen von Wimpergen überragt und zierlichen Fialen baut sich ein geschnitzter Baldachin über den Figuren des Mittelbildes auf. Feinprofiliertes Maßwerk der Hochgotik bildet auch den Abschluß der Flügeltafeln. Die Leisten und Hohlkehlen der Umrahmung sind mit Rosetten besetzt.

NIEDERRHEINISCHER MEISTER, Beginn des XV. Jahrhunderts

Tafel 5, No. 88. MARIENALTÄRCHEN

Im Mittelbild symbolische Darstellung der unbefleckten Mutterschaft Mariä. Um die heilige Jungfrau mit dem Kinde sind Einhorn, Löwin mit Jungen, Pelikan und Phönix angeordnet. Es folgen der brennende Busch des Moses, der Stab Arons, das Vlies des Gideon, Ezechiel vor der verschlossenen Pforte und die Brustbilder der Propheten. Bibelstellen erläutern die symbolischen Bezüge. Um das Bild der Madonna Spruchband mit Aufschrift: MULIER AMICTA SOLE ET LUNA SUB PEDIBUS EIUS ET IN CAPITE CORONA STELLARUM XII^{IM} ET PEPERIT FILIUM MASCULUM QUI RECTURUS ERIT OMNES GENTES IN VIRGA FERREA APO XII. Unten: HANC PER FIGURAM NOSCAS CASTAM PARITURAM. Flügel: Innen St. Hieronymus und St. Augustinus, Goldgrund, außen St. Johannes Evangelist und St. Paulus.

Eichenholz 88 : 148 cm. *PROVINZIAL-MUSEUM, BONN.*

Das Triptychon befand sich bis zum Abbruch der alten Kirche Sta. Maria ad gradus in Köln in dieser, gelangte aus dem Besitz des Pfarrers Mooren an den Landgerichtspräsidenten Bessel in Cleve, dessen Erben das Altärchen an das Provinzial-Museum in Bonn verkauften.

Von Wert für die marianische Typologie, nach festem Kanon. Vergl. Julius von Schlosser: Zur Kenntnis der künstlerischen Überlieferung im späten Mittelalter. Defensorium inviolatae virginitatis b. Mariae. Wien 1903.

RHEINISCHER MEISTER um 1420

Tafel 6, No. 11a. DER PARADIESESGARTEN

Die Madonna, das Christkind und eine Gesellschaft jugendlicher Heiligen in üppig blühendem, von zahlreichen bunten Vögeln belebtem Garten. Maria in weißem Kleid und blauem Mantel, mit aufgelöstem goldigen Haar, die Krone

auf dem Haupte, blättert im Gebetbuch. Unterdessen unterrichtet Sta. Caecilia den Jesusknaben im Zitherspiel; eine heilige Jungfrau pflückt Kirschen, eine andere schöpft Wasser. Rechts haben sich unter einem Baume St. Michael mit Teufelchen, St. Georg mit dem erlegten Drachen und ein dritter heiliger Ritter in sinniger Betrachtung zu einer Gruppe vereinigt.

Eichenholz 24 : 31 cm. *HISTORISCHES MUSEUM, FRANKFURT.*

In diesem Miniaturbildchen verbinden sich heitere Naturfreude an der Lenzespracht, naive Glaubensinnigkeit und höfische Anmut zu einer verwandten Stimmung wie in der jugendfrischen Lyrik der Minnesänger. Die Beobachtung wendet sich zunächst zum Kleinen, Einzelnen, Zarten, Lieblichen. Raumdarstellung, Linearperspektive stehen noch auf recht primitiver Stufe. Die Konturzeichnung ist jedoch durch eine weiche, verschmolzene, den farbigen Glanz und Schimmer der Dinge im Licht auffassende reinmalerische Modellierung ersetzt. Alle Lokalfarben wirken kräftig und leuchtend. Über den Ursprung der Tafel sind die Meinungen geteilt. Franz Kugler (Kleine Schriften II, S. 350), Hotho (Malerschule Huberts v. Eyck, S. 251), Waagen (Handbuch I, S. 60), Schnaase (Geschichte der bildenden Künste im Mittelalter VII, S. 404), Woltmann-Woermann (Geschichte der Malerei I, S. 404) und Janitschek (Geschichte der deutschen Malerei, S. 212) bezeichnen das Gemälde als kölnisch, Bayersdorfer benennt es »mittelrheinisch« und sieht darin ein Vorbild des Lucas Moser, C. Aldenhoven (Geschichte der Kölner Malerschule, S. 113) teilt es der westfälischen Schule zu.

STEPHAN LOCHNER, DER MEISTER DES KÖLNER DOMBILDES

Geboren zu Meersburg am Bodensee, erwarb 1442 in Köln das Haus Roggendorp und starb Ende 1451. Die Nachricht, daß »maister Steffan zu Cöln« der Urheber des Flügelaltares der Kölner Stadtpatrone ist, übermittelte Albrecht Dürer in seinem niederländischen Tagebuch 1520 21.

Tafel 7, No. 17. DIE MADONNA MIT DEM VEILCHEN

Vor einem Goldbrokat-Teppich, den zwei schwebende Engel ausbreiten, steht die heilige Jungfrau auf blumigem Rasen. Ihr weiches goldiges Haar fällt in welligen Locken über die Schultern hinab; ein Perlendiadem schmückt die hochgewölbte Stirn. Die blauen Augen sind demütig gesenkt. Die rundlichen weichen Formen des Antlitzes zeigen den Reiz knospenhafter Jugendfrische; der winzige Mund ist zu einem Lächeln gespitzt. Über blauem Kleid wird der hochrote Hermelinmantel durch ein kostbares Monile am Hals zusammengehalten, er rauscht in großzügigen geknickten Falten hernieder. Im rechten Arm trägt Maria behutsam das Christkind in feinem durchsichtigen Hemdchen. Die linke Hand hält mit gespitzten Fingern die Veilchen. Durch die bedeutsame Gebärde des Segnens und das goldene Kreuzchen in seiner Hand ist beim Jesusknaben neben kindlicher Unschuld auch höhere Feierlichkeit ausgedrückt. In der Höhe erscheinen auf lichtblauem Himmelsgrund Gottvater, die Taube des heiligen Geistes und drei Engel. Zu Füßen der Gottesmutter betet die Stifterin, in kleinerem Maßstabe dargestellt, Elisabeth von Reichenstein, Äbtissin von Sta. Caecilia (1443—1486). Die beiden Schilde enthalten die vier Ahnenwappen der Reichenstein und der Burggrafen von Hammerstein.

Eichenholz 210½ : 99 cm. *PRIESTERSEMINAR ZU KÖLN*

Als monumentale Verkörperung eines mit warmer Innigkeit durchempfundenen Ideals bezeichnet die Madonna mit dem Veilchen einen Wendepunkt in der Entwicklung der Kölner Malerschule. Auf schmaler Rampe erscheint die Figur von Gewandmassen in lebhaften Farben umhüllt in voller Plastik, doch die Raumvorstellung ist noch unvollkommen; die Darstellung des Mittelgrundes und der Landschaftsferne wird klug vermieden. Die Tafel wurde im Kölner Priesterseminar in ruinösem Zustande gänzlich übermalt aufgefunden und von A. Brasseur 1852 ergänzt und wiederhergestellt. Fast die Hälfte des Kopfes Mariä, große Partien der Gewandung mußten ersetzt werden. Die Aufschriften der Spruchbänder, ebenfalls erneuert, lauten bei Gottvater: IN CARITATE PERPETUA DILEXI TE. Beim hl. Geist: HEC REQUIES ME IN SECULUM SECULI. Bei den Engeln: HEC EST QUE VESCIVIT (statt NESCIVIT) THORUM IN DELIETO (DELICTO). Bei der Stifterin: DULCIS DE NATO VENIAM MICHI VIRGO ROGATO .... INSTA U(T) SE(MPER) .... VIDEAM TUNC SINE FINE QUIESCAM

Tafel 8, No. 21. DIE ANBETUNG DES CHRISTKINDES

Auf der Rückseite der Kruzifixus zwischen Maria und Johannes.

Eichenholz 36 : 23 cm. *PRINZESSIN MORITZ VON SACHSEN-ALTENBURG.*

Neben braunen und mattgelben Tönen steht wirksam das leuchtende Blau des Mantels der heiligen Jungfrau und der Kleidchen der Engel. In den vulgären Gestalten der plumpen Hirten, die mit blödem Staunen die frohe Botschaft aufnehmen, erweist sich der Sinn für Humor, der Blick für anschauliche Situationen. Unter lichtem Morgenhimmel mit der matten Mondsichel dehnt sich links der Ausblick weit in die Tiefe, über Heideland mit weidender Schafherde bis zur fernen turmreichen Stadt. Das Bildchen reiht sich stilistisch dem »Jüngsten Gericht« nebst Flügelbildern aus der Kölner Laurentiuskirche an, es befand sich früher im Besitz der Herzogin von Meiningen und wurde von Waagen (Recensionen und Mitteilungen über bildende Kunst II, S. 254) zuerst erwähnt.

DER MEISTER DER GLORIFIKATION MARIÄ

Kölner Maler, benannt nach der Darstellung der Verherrlichung der heiligen Jungfrau im Kölner Museum, No. 128, tätig nach der Mitte des XV. Jahrhunderts. Er gehört zu den Kölner Malern, die zuerst den malerischen Stil der vlämischen Meister annehmen, Motive und Figuren unmittelbar ihren Kompositionen entlehnen. In den weiten Landschaftsbildern des Hintergrundes verwertet der Künstler Ansichten seiner rheinischen Heimat.

Tafel 9, No. 27. DIE VERHERRLICHUNG MARIÄ

Die Gottesmutter thront auf der Mondsichel inmitten eines dichten Engelschwarmes. Goldgrund.

Eichenholz 170 : 92 cm. *FREIHERR VON HEYL ZU HERRNSHEIM, WORMS.*

Die Tafel befand sich vormals in der Sammlung Stein zu Köln. In den Gewändern stehen kühle Schillertöne neben tiefem Blau und Goldbrokat. Die Profilgestalt des geflügelten Orgelspielers ist eine Reminiszenz an den Genter Altar.

DER MEISTER DES MARIENLEBENS

Führender Hauptmeister in Köln, tätig um 1460 bis 1480 unter dem Einfluß des Roger van der Weyden und des Dierick Bouts. Benannt nach der Bilderserie No. 22 bis 28 in der Münchener Pinakothek.

Tafel 10, No. 31. MITTELSTÜCK EINES ALTARWERKES MIT DER KREUZIGUNG CHRISTI

Am Boden die Marke des Stifters Hermann Rink.
Auf den Flügeln links: Die Verklärung auf dem Berge Tabor, rechts: die Auferstehung. Goldgrund.

Eichenholz 127 : 146 cm. *FRAU WITWE DR. VIRNICH, BONN.*

In den ernsten feierlichen Gestalten, die am Fuße der drei Kreuze versammelt sind, kommt der Ausdruck des Schmerzes und des Staunens ohne Übertreibung mit ergreifender Innigkeit zur Darstellung. Die Farben sind tief und vereinigen sich zu milder kühler Gesamtstimmung. Die Flügelbilder zeigen eine etwas geringere Ausführung. Vormals Sammlung Lyversberg, Köln.

DER MEISTER DER LYVERSBERGER PASSION

Kölner Maler, benannt nach der Passionsfolge No. 147 bis 154 im Kölner Museum, ehemals in der Sammlung Lyversberg; er wurde früher mit dem Meister des Marienlebens verwechselt.

Tafel 11, No. 36. DAS MITTELSTÜCK EINES MARIENALTARES

Mit Darstellungen der sieben Freuden Mariä. Die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel und die Verherrlichung. Auf den Flügeln links die Verkündigung des Erzengels Gabriel, rechts die Ausgießung des heiligen Geistes und die Krönung der hl. Jungfrau am Thron der Dreifaltigkeit. Goldgrund. Außen nochmals die Verkündigung und der Kruzifixus, Maria, Johannes nebst dem Stifter Tilmann Joel de Lyns, Propst von St. Florin zu Coblenz, † 1461. Im Hintergrund Landschaft mit Ansicht der Stadt Linz unter natürlichem blauen Himmelsgrunde. Bezeichnet 1463.

Eichenholz 82 : 153 cm. *PFARRKIRCHE ST. MARTIN, LINZ.*

Der Kruzifixus ist nach dem Bilde des Meisters des Marienlebens, Köln Nr. 131, kopiert, in der Anbetung der Magier sind Motive derselben Darstellung, Nürnberg, Germanisches Museum Nr. 26, benutzt. Die Tafeln sind zweimal, von Pereyra und Andreas Müller 1848, restauriert. Der Goldgrund ist neu, ebenso einige Brokatgewänder; mehrere Engelsköpfe in der Glorie sind ergänzt. Die Malereien an den Außenseiten sind geringer.

DER MEISTER DER HEILIGEN SIPPE

Kölner Maler, benannt nach der Darstellung im Kölner Museum No. 168, wahrscheinlich einer Stiftung der Familie Hackeney, tätig seit etwa 1480—1510. Bei

geringer Kompositionsgabe pflegte er häufig Gestalten und Motive aus Bildern von Stephan Lochner, dem Meister der Lyversberger Passion, Jan van Eyck, Hugo van der Goes, Roger van der Weyden und Gerard David in seine Darstellungen aufzunehmen. In seiner mittleren Zeit vertauschte er die tiefe Farbengebung seiner Kölner Lehrmeister mit dem hellen Kolorit und den gebrochenen Tönen gleichzeitiger niederländischer Maler.

Tafel 12, No. 40. VOTIVBILD DES GRAFEN GUMPRECHT ZU NEUENAHR

Erbvogts von Köln. Den Mittelpunkt der Darstellung bildet Maria als Gottesmutter auf der Mondsichel; sie hält das Christkind an der Brust. Zwei Engelknaben in Diakonengewändern tragen die Krone über ihrem goldlockigen Haupte. In der Höhe erscheint Gottvater auf goldenem Thronsitz, von Engeln umgeben. Die Taube des heiligen Geistes schwebt in einer Aureole herab. Den Vordergrund begrenzt unten zu beiden Seiten eine Reihe Chorstühle; Edelsteinsäulen tragen goldene Bogen, mit Maßwerk geziert. Im Gestühl haben links die Heiligen Jacobus major, den Pilgerhut lüftend, Thomas, Georg, rechts Andreas, Hieronymus und Laurentius Platz genommen und empfehlen die zahlreiche Donatorenfamilie. An der Spitze seiner Söhne und Verwandten kniet der Erbvogt Graf Gumprecht zu Neuenahr; er selbst und zwei seiner Söhne tragen über der Rüstung einen goldenen Turnierrock, geziert mit schwarzen Adlern; das Wappen wiederholt sich am Betstuhl. Die rechte Seite enthält sechs weibliche Gestalten in modischer Kleidung mit gefalteten Händen und eine Franziskanerin im Andachtsbuch lesend; auch die Gemahlin des Stifters ist durch ein Wappenschild ausgezeichnet. In der Mitte Ausblick in eine Fernlandschaft, grünes Hügelland zwischen Felsen, wo sich vier Scenen der Passion abspielen: das Gebet Christi auf dem Ölberg, die Kreuzschleppung, Kreuzigung und Beweinung Christi.

Ursprünglicher Rahmen, Eichenholz 127 : 177 cm.

FRAU VON CARSTANJEN, BERLIN.

Die Tafel stammt wahrscheinlich aus der Klosterkirche St. Mariengarten zu Köln, der Begräbnisstätte der Familie. Graf Gumprecht zu Neuenahr war seit 1425 vermählt mit Gräfin Margaretha von Limburg, zu Broich, Erbin zu Bedburg († um 1459). Er lag fast beständig in Fehde mit der Bürgerschaft Kölns und starb am 9. März 1484.

Eine gewisse Befangenheit in der Komposition, das tiefe gesättigte Kolorit lassen in der Votivtafel ein Hauptwerk der Frühzeit des Meisters erkennen. Vorbesitzer war Freiherr Gustav von der Leyen zu Bloemersheim. Firmenich-Richartz: Der Meister der heiligen Sippe, Zeitschrift für christliche Kunst VI, S. 321.

Tafel 13, No. 41. DIE ANBETUNG DER HEILIGEN DREI KÖNIGE

in Halbfiguren. Im Hintergrund öffnet sich ein Ausblick auf Herrenschloß mit Hof, wo Herodes die Botschaft empfängt und Ritter aus dem Morgenland in bizarrem Waffenschmuck ihre Rosse tummeln.

Eichenholz 69 : 61 cm. *GRAF LANDSBERG-VELEN UND GEMEN, SCHLOSS VELEN.*

Die Tafel ist links und unten verkürzt. Die hellen harten Schillerfarben, die eng zusammengereihten Figuren, ein malerischer Vortrag, der sorgsam auf die glitzernde Wiedergabe jedes Details eingeht, sind bezeichnend für die zweite Phase in der Tätigkeit des Malers, vielleicht nach erneuter Bekanntschaft mit den Leistungen niederländischer Realisten. Stilistisch steht das Gemälde dem Altarwerk aus Richterich (jetzt Brüssel, Musée royal No. 126, die Flügel in Valkenburg) am nächsten. Das Brustbild des knieenden Magiers hat der Kölner Maler Jan van Eycks »Mann mit den Nelken« nachgebildet, der Kopf des hl. Joseph ist Rogers Altar aus der Columbakirche entlehnt. C. Aldenhoven: Geschichte der Koelner Malerschule, S. 242.

DER MEISTER DES HL. BARTHOLOMÄUS

Kölner Maler, benannt nach dem Bild in der Pinakothek zu München, No. 48. Er wurde in der Schule oder durch Vorbilder des Roger van der Weyden herangebildet und stand unter dem Einfluß Martin Schongauers, tätig seit etwa 1470 bis über das erste Jahrzehnt des XVI. Jahrhunderts.

Tafel 14, No. 46. FLÜGELTAFEL

Der greise, bärtige Apostel Andreas, in himmelblauem Überwurf und rotem Gewand, stützt sich auf sein Kreuz, ein Buch in der Hand. Neben ihm steht Sta. Columba in reichem, modischem Aufputz. Der kleine graue Bär springt an ihr empor; sie hält eine bunte Bilderbibel. Der Pfauenwedel in ihrer Rechten läßt das Granatmuster des goldenen Teppichgrundes durchschimmern. Ihre Gesichtshaut zeigt bleichen Elfenbeinton. Das rote Haar ist von einem Perlendiadem umwunden. Über dem Vorhang Blick in lichte Ferne. Auf der Rückseite zwei Figuren aus einer Anbetung der Könige von anderer Hand.

Eichenholz 125 : 72 cm. *STÄDTISCHES MUSEUM, MAINZ.*

DER MEISTER VON ST. SEVERIN

Kölner Maler. Empfing seinen Namen von Franz Kugler, der in Bildern in der Kölner Severinskirche eine eigenartige Künstlerindividualität erkannte. In verschiedenen Phasen folgte er mannigfachen Einflüssen und beherrschte die Produktion der Kölner Malerschule bis nach 1515.

Tafel 15, No. 47. ZWEI FLÜGEL EINES ALTARWERKES

Die Taufe Christi durch Johannes. Goldgrund. Außen Maria und Christophorus mit dem Stifterpaar Johann von Nesselrode-Hugenpoet und Katharina von Gemen. Bei der Bezeichnung Anno Dm fehlt die Jahreszahl (1511?).
Die Enthauptung Johannes des Täufers.
Außen Johannes Baptist, Sta. Agnes und ein Stifterpaar.

Eichenholz, jede Tafel 127 : 100 cm. *KONSUL EDUARD WEBER, HAMBURG.*

Die Flügel eines Triptychons mit der Kreuzigung im Mittelbild, Stiftung des Konrad von Eynenberg, Herr zu Landskron und Drimborn und seiner Gemahlin Margaretha von Nesselrode-Hugenpoet.

NIEDERRHEINISCHER MEISTER um 1510

Tafel 16, 17, No. 56. ALTARWERK

Im Mittelbild der Kalvarienberg, Christus am Kreuz zwischen den Schächern. Maria im Kreis klagender Frauen. Links die Kreuzschleppung, rechts Christus in der Vorhölle. Vorn kniet der Stifter, ein Dominikanermönch. Der rechte Flügel enthält die Darstellung der Beweinung, im Hintergrund die Grablegung, Auferstehung, Noli me tangere und Himmelfahrt. Auf dem linken Flügel: Ecce homo und Dornkrönung Jesu. Den Schauplatz bildet eine Vorhalle des Palastes mit reichem plastischen Schmuck, rechts Ausblick auf einen Platz und mächtiges, gotisches Bauwerk.
Auf den Außenseiten die Standfiguren der Heiligen Antonius von Ripoli, Dominikaner mit Keule und Steinen, Barbara, Sebastian, Laurentius, Katharina und Angelus. Goldnimben.

Eichenholz. Mittelbild 143 : 242 cm. Die Flügel 143 : 114 cm.

KOLLEGIAT-STIFTSKAPITEL ZU AACHEN.

Der höchst energische Künstler, der in zahlreichen Motiven, den Mienen und Gesten der heftig erregten Gestalten sprühendes Leben zu schildern trachtet, steht stilistisch zwischen dem Meister von St. Severin und dem Meister der heiligen Sippe. Im Streben nach beredten Einzelzügen, nach scharfgeschnittenen vulgären Physiognomien im unmittelbaren Gefühlsausbruch verfällt er in Häufungen und Übertreibungen. Er ist ein hochbegabter Kolorist, der in seinen Gewändern tiefe und glühende Töne vereinigt und vor duftige Landschaftsfernen stellt. Durch Goldborten und Goldnimben, schillernde Seide, Brokat, Stickereien, Pelzwerk, sucht er diese Pracht noch zu steigern. Die Mache ist keck, geistreich auf die Wirkung berechnet. Die Modellierung des verrenkten Körpers des unbußfertigen Schächers in scharfer seitlicher Beleuchtung, die mattfarbigen Stickereien, die allegorische Gestalt der Prudentia an den Ärmeln eines Kavaliers, der golddurchwirkte Purpurmantel des Pharisäers auf unruhigem Schimmel, sind Leistungen von erlesenem malerischen Reiz, ebenso die Stadtansicht in silberigem Dunst auf dem linken Flügelbilde. Das Altarwerk befand sich vormals in der Sammlung Lyversberg zu Köln. (Auktions-Katalog No. 9—11.) Von verwandter Hand rührt eine »Kreuzigung« in der National-Gallery in London No. 1049. Die Flügel dieses Altares mit Passionsscenen bewahrt das Royal-Institut zu Liverpool.

JOOS VAN DER BEKE VON CLEVE, DER MEISTER DES TODES MARIÄ

Niederländischer Maler. Die Benennung knüpfte zuerst an zwei Hauptschöpfungen des Künstlers in München und Köln an, welche die Sterbestunde der heiligen Jungfrau vergegenwärtigen. Für die Wesenseinheit des anonymen Malers mit Joos van Cleef sprechen überzeugende Wahrscheinlichkeitsgründe, das Monogramm, die Angaben des Carel van Mander und die zeitliche Übereinstimmung zwischen Lebensdaten und den mit Jahreszahlen bezeichneten Gemälden. Datierbare Werke reichen von 1515—1530. Joos van der Beke wird zwischen 1511 bis 1540 als Mitglied der Antwerpener Lucasgilde erwähnt. Der Meister des Todes Mariä bildete sich unter dem Einfluß des Quinten Massys, er arbeitete gemeinsam mit Joachim de Patinir.

Tafel 18, No. 57. DIE MADONNA

in Halbfigur gibt dem Christkind, welches nackt auf einem Kissen sitzt, Wein zu trinken. Im Hintergrund zu den Seiten eines Pfeilers Ausblicke in die Landschaft.

Eichenholz 50 : 37 cm. *RODOLPHE KANN, PARIS.*

Farbenfrisches Werk aus der Frühzeit des Meisters. Der rote Wein in dem blinkenden Glas könnte ein Hinweis auf das eucharistische Opfer sein.

Tafel 19, No. 57a. DIE HEILIGE FAMILIE IN HALBFIGUREN

Eichenholz 73 : 55 cm. *CAPTAIN HOLFORD, LONDON.*

Vorzügliches Werk der mittleren Periode und wohl das beste Exemplar dieser häufig wiederholten originellen Komposition. An die Stelle des blühenden Kolorits tritt ein einheitlicher Ton mit grauen bleiernen Schatten besonders im bleichen Inkarnat. Die nämliche Figurenverbindung findet sich in eigenhändigen Gemälden im Palazzo Senarega zu Genua, der Ambrosiana zu Mailand, No. 117 (verdorben), dem Hofmuseum zu Wien, No. 682. Auch in der aufgehobenen Sammlung Klinkosch zu Wien befand sich dies Bild (Radierung von Kaiser). Eine ähnliche Darstellung, in der das nackte Kind auf der Steinbalustrade steht, von Maria genährt wird oder doch deren Busen umfaßt, besitzt Georges Salting in London und das Hofmuseum zu Wien, No. 684. Von den häufigen Schulwiederholungen seien die Stücke bei Sir Frederick Cook in Richmond, Lippmann, Berlin, Wien, Akademie, No. 356, Petersburg, Ermitage, No. 469, genannt.

Tafel 20, No. 60. CHRISTUS AM KREUZE

Maria und Johannes vor einer gebirgigen Landschaft mit Stadtansicht und zahlreicher Figurenstaffage.

Eichenholz 80 : 64 cm. *KONSUL EDUARD WEBER, HAMBURG.*

Reifes Werk der Spätzeit des Meisters, steht stilistisch dem Bilde »St. Johannes auf Patmos«, bei Colnaghi & Comp., London, No. 59 der Ausstellung, nahe.

Vormals in der Sammlung Gottfr. Christ. Beireis (1730—1809) zu Helmstedt.

BARTHOLOMAEUS BRUYN

Geboren zu Wesel 1493. Er bildete sich im Anschluß an Jan Joest und Joos van Cleef. Vermutlich durch Jan van Scorel auf das Vorbild der großen Kunstheroen der italienischen Hochrenaissance hingewiesen, verfiel er später dem Manierismus. Seine vorzüglichsten Leistungen sind Bildnisse; er starb 1555.

Tafel 21, No. 67. DIE HEILIGE NACHT

Votivbild des Dr. jur. Petrus von Clapis im Talar eines Professors der Universität Köln und seiner Gemahlin Bela (Sibylla) von Bonenberg. Am Karnies eines Pfeilers das Datum 1516.

Eichenholz 135 : 152 cm. *GEHEIMRAT PROFESSOR VON KAUFMANN, BERLIN.*

Das Nachtstück scheint auf ein berühmtes Werk eines holländischen Meisters zurückzugehen. Geheimrat von Kaufmann besitzt eine zweite verwandte Komposition, No. 20. Gemälde, welche der Richtung des Gerard David angehören, in der Münchener Pinakothek, No. 161, und im Wiener Hofmuseum, No. 641, zeigen eine ähnliche Figurenverbindung und übereinstimmende Motive. David Teniers d. J. kopierte dies Bild in seiner Darstellung des Gemäldesaals des Erzherzogs Leopold Wilhelm zu Brüssel bei Baron Nathaniel Rothschild in Wien. Th. v. Frimmel: Kleine Galeriestudien III, S. 27. Eine alte schwache Kopie besitzt Freiherr von Brenken zu Wewer. Das Gemälde des Barthel Bruyn steht stilistisch den Werken des Joos van Cleef und des Jan Joest nahe, Franz Kugler sah es bei Zanoli in Köln, 1894 wurde es dort mit der Sammlung Clavé von Bouhaben versteigert.

Tafel 22, No. 76, 77. BILDNISPAAR

Auf dem grünen Grund jedesmal das Datum 1534.

Eichenholz, jede Tafel 40 : 28 cm. *JAMES SIMON, BERLIN.*

Vormals Martin Heckscher, Wien.

ANTON WOENSAM VON WORMS

Sohn des Malers Jasper Woensam von Worms, Maler und Zeichner für den Holzschnitt, geboren vor 1511, starb zu Köln 1541.

Tafel 23, No. 85. MITTELSTÜCK EINES ALTÄRCHENS

mit der Darstellung der heiligen Sippe.

Eichenholz 68 : 64 cm. *FREIHERR VON HEYL ZU HERRNSHEIM, WORMS.*

Vormals Zanoli, Clavé von Bouhaben, Köln. Die zugehörigen beiden Flügelbilder befinden sich im Besitz des Freiherrn von Heyl zu Herrnsheim und im Kölner Museum, No. 211. Anton Woensam von Worms vertritt innerhalb der Kölner Schule eine oberdeutsche Kunstrichtung, die von dem Vorbild Albrecht Dürers ausging. Seine zeichnerische Darstellungsweise wandte sich vornehmlich dem Holzschnitt zu; in gedrängten Figurengruppen weiß er mannigfache Scenen anschaulich zu schildern und die Personen derb zu charakterisieren. Die Farbengebung ist kühl und hart.

NIEDERRHEINISCHER MEISTER, Ende des XV. Jahrhunderts

Tafel 24, No. 91. FLÜGEL EINES UMFÄNGLICHEN ALTARWERKES

Außenseite: Zwei Scenen aus der Legende des hl. Nikolaus: Der Heilige errettet drei unschuldig Verurteilte, indem er auf dem Markte dem Henker, der schon das Schwert erhebt, in die Arme fällt. Im Hintergrunde führt er die Befreiten mit sich fort. In seiner Stube liegt der Heilige in vollem Ornat auf dem Totenbett, drei Engel tragen seine Seele empor.

Die übrigen Tafeln enthalten innen zahlreiche Darstellungen aus dem Leben Jesu und der Passion, außen Begebenheiten der Legende des heiligen Nikolaus. Im Altarschrein stehen vielfigurige Holzschnitzereien, die Kreuzigung Christi und andere Leidensscenen darstellend.

Eichenholz 275 : 290 cm. *KATHOLISCHE PFARRKIRCHE, ORSOY.*

Die Gemälde, die sich an das Vorbild holländischer Meister anschließen, folgen in naiver Ausführlichkeit dem Bericht der Evangelien und Legende und entfalten bei der Schilderung der örtlichen Umgebung, der Straßen, Stadtansichten, Waldlandschaften, der Wiedergabe goldgestickter Gewänder achtenswerte malerische Qualitäten.
P. Clemen: Kunstdenkmäler der Rheinprovinz I, S. 296.

JAN JOEST

Holländischer Maler, vielleicht aus Wesel oder Kalkar gebürtig, wo sein Name 1480 in der Kriegerliste vorkommt. Er wurde 1505 nach Kalkar berufen, um die Flügel des Hochaltares zu malen. 1508 war dies Werk vollendet und er kehrte nach Haarlem zurück. 1510 kaufte er dort ein Haus. Nach seinem Tode, 1519, wurde die Leiche in der Kathedrale St. Bavo bestattet.

Tafel 25, 26, 27, 28, No. 101. DIE AUSSENSEITEN DER FLÜGEL DES HOCHALTARES ZU KALKAR

mit Darstellungen aus dem Leben Jesu.

1. Die Beschneidung des Christkindes.
2. Die Anbetung der heiligen drei Könige.
3. Die Darstellung im Tempel.
   Vor dem Altar mit dem Leuchter und einem Triptychon, dessen Bilder typologische Bezüge enthalten, Sündenfall, Erschaffung der Eva und Vertreibung aus dem Paradies, schreitet die heilige Jungfrau mit Gefolge feierlich zu dem Hohenpriester.
4. Der zwölfjährige Jesus lehrt im Tempel.
5. Die Taufe Christi im Jordan in frischer tiefgrüner Waldlandschaft mit duftigen Fernen. Im Hintergrund drei Scenen der Versuchung Jesu.
6. Die Verklärung Christi auf dem Berge Tabor zwischen Moses und Elias. Die visionäre Erscheinung in strahlendem, goldigen Schimmer steht vor grellbeleuchteten Haufenwolken.
7. Jesus belehrt die Samariterin am Jakobsbrunnen. Durch ein Felsentor nähern sich die Apostel; sie bringen einen Fisch und Krug mit Wein. Zwischen den Laubmassen alter Eichen Blick auf eine schimmernde Stadt am Fuße des Hochgebirges in lichtem Ton.
8. Die Auferweckung des Lazarus. Das Wunder ist auf den Kirchhof des Dominikanerklosters zu Kalkar verlegt. Im Hintergrunde der Marktplatz mit dem Rathaus. In Anlehnung an das Evangelium (Joh. 11, 14) bindet Petrus den Auferweckten los. Die Zuschauer schützen sich gegen den Modergeruch.

Die Innenseiten enthalten vier Scenen der Passion, Auferstehung, Himmelfahrt Christi, das Pfingstfest und den Tod Mariä.
An dem oberen Flügelpaar: Die Geburt Christi. Im Hintergrund: die Sibylle zeigt dem Kaiser Augustus den Heiland und die Madonna erscheint dem Evangelisten Johannes. Die Verkündung des Erzengels Gabriel, die Heimsuchung und das Vlies des Gideon.
Auf der Rückseite: Moses zeigt die eherne Schlange.
Der Schrein enthält im Mittelstück in zahlreichen geschnitzten Figuren den Kalvarienberg, das Gebet im Garten Gethsemane, die Kreuztragung, die Kreuzabnahme und die Grablegung von dem Bildhauer Loedewich 1498 bis 1500 vollendet. Die Reliefs der Predella: der Einzug Christi in Jerusalem, das Abendmahl und die Fußwaschung rühren von Jan von Haldern. Kleine Gruppen in den Hohlkehlen von Derick Jäger.

Eichenholz, jedes Gemälde 107 : 86 cm. *ST. NIKOLAIPFARRKIRCHE ZU KALKAR.*

Der ausgezeichnete Wert der Gemälde beruht zunächst in der neuen Fassung und selbständigen Vergegenwärtigung vieler Scenen aus dem Leben Jesu. Der konsequente Realismus nimmt Bildnisse gleich reihenweise in die Darstellung auf und schließt sich selbst bei den Gestalten Christi und der Apostel eng an bestimmte Modelle an. Einen besonderen Vorzug bildet jedoch die einheitliche, feinsinnig berechnete Farbenstimmung, eine verschmolzene Malerei in vielfach gebrochenen Tönen, welche wunderbare Lichtphänomene, die sprühende Fackelbeleuchtung bei Nachtscenen, die Frische und den Duft der landschaftlichen Natur wirkungsvoll wiedergibt.
P. Clemen: Kunstdenkmäler der Rheinprovinz I, S. 482. Stephan Beissel S. J.: Das Leben Jesu Christi von Jan Joest. M.-Gladbach 1900.

WESTFÄLISCHE SCHULE

WESTFÄLISCHER MEISTER, Ende des XIV. Jahrhunderts

Tafel 29, No. 104. TRIUMPHKREUZ

Auf der Vorderseite der in Holz geschnitzte neubemalte Kruzifixus. Die Rückseite enthält die gemalte Gestalt des toten Erlösers. Die schmalen Glieder sind qualvoll gestreckt, ein blaues Tuch schlingt sich bauschig um die mageren, eingesunkenen Lenden. Der bleiche, blutüberronnene Leib hebt sich von frischgrünem Grunde ab, ein schmales rotes Band läuft um den goldenen Rand. In den Ecken die vier Evangelistensymbole.

Eichenholz 212 : 159 cm. *ST. PATROKLI-MÜNSTER, SOEST.*

Frühe Schöpfung des führenden Hauptmeisters in Soest. Durch Energie der Naturauffassung und Macht des Ausdrucks wichtig für die Betrachtung des Umschwungs des Stils um die Wende des Jahrhunderts.

wurde in einer verschwundenen Inschrift am Rahmen des Flügelaltares von Nieder-Wildungen als Urheber dieses hervorragenden Werkes bezeichnet. L. Curtze las 1850: HOC OPUS EST COMPLETUM PER CONRADUM PICTOREM DE SOSATO, und rechts: SUB ANNO DM. MCCCCII IV IPSO DIE BEATI EGIDII CONFESSORIS. — Rektor Martin las hingegen: TEMPORIBUS RECTORIS DIVINORUM CONRADI STOLEN PLEBANI HOC OPUS EST COMPLETUM PER CONRADUM PICTOREM DE SUSATO SUB ANNO DOMINI MCCCCIV IPSO DIE BEATI EGIDII CONFESSORIS. Nach J. B. Nordhoff (Bonner Jahrbücher LXVII, 1879, S. 129) ist diese Bezeichnung »so gut wie völlig verschwunden«. Dagegen erklärt Carl Aldenhoven (Geschichte der Kölner Malerschule 1902, S. 103) »die Jahreszahl kann nur zu Tertio ergänzt werden, also 1403«. Ob nun die Gemälde 1404 oder 1402 vollendet wurden, man ist berechtigt, die Blüte der westfälischen Malerei im Beginn des XV. Jahrhunderts mit dem Namen Meister Konrad von Soest in Zusammenhang zu bringen und diesem Künstler auch andere Gemälde, die mit den Altarbildern in Nieder-Wildungen stilistisch übereinstimmen, zuzuweisen.

Tafel 30, No. 105. DER HEILIGE BISCHOF NIKOLAUS

sitzt in blaugrünem Ornat auf hohem Thronsitz. Engel in goldgemusterten Gewändern stehen zu seinen Seiten und halten schwebend die Mitra über seinem Haupte. Er erhebt segnend die Rechte und hält in der Linken den Bischofstab. Rechts empfangen drei reichgeschmückte Jungfrauen die Geldbeutel, welche sie vor der Prostitution bewahren. Links knieen auf der Thronstufe vier Kleriker mit dem Spruchband: INFUNDE P . . . . IONEM TUAM DE MENIS (sic!) NOSTRIS CENSIBUS. Vorn der Stifter, ebenfalls in kleinem Maßstab, mit der Beischrift: SANCTE NICOLAE ORA PRO ME. Zu den Seiten des Thrones stehen links St. Johannes Baptista und Sta. Katharina, rechts St. Johannes Baptista und Sta. Barbara. Diese hält ein Täschchen mit der Bezeichnung ℓ. Darunter die Namensinschriften. Goldgrund.
Die Altartafel stammt aus der Nikolaikapelle bei St. Patroklus zu Soest.

Leinwand auf Eichenholz 108 : 169 cm.

ST. PATROKLI-MÜNSTER, PFARRHAUS, SOEST.

Neben übertriebener Zierlichkeit und weichlicher Anmut in der geschwungenen Haltung der Gestalten, ihren gespreizten Gesten, den spitzen Gesichtszügen, zeigt das Gemälde eine ungewöhnliche Feinheit der Durchführung und einen zartfühligen, hochentwickelten Farbengeschmack. Das Inkarnat ist hell, frisch und von emailartiger Glätte. Die goldgemusterten Gewänder, die Mäntel, die in gewundenen Falten die schmalen Figuren umhüllen, sind in kühlen gebrochenen Farbtönen zueinander gestimmt. Goldborten, Gewandfutter und die hochroten Käppchen der beiden heiligen Jungfrauen bezeichnen kräftigere Accente. Der Goldgrund ist erneuert. Die Tafel wurde von Heinrich Fridt von alten Übermalungen befreit und restauriert.

SOESTER SCHULE, Anfang des XV. Jahrhunderts

Tafel 31, No. 110. MITTELSTÜCK EINES ALTARWERKES

Der Kalvarienberg mit dichtgedrängten Figurengruppen. In den Goldgrund sind die Umrisse von Engelgestalten, die das Blut Christi in Kelche auffangen, sowie Heiligenscheine mit Namensinschriften eingraviert. Zu den Seiten links die Anbetung der Könige in spätgotischer Halle und die Gefangennahme Christi, rechts Jesus vor Pilatus, der sich die Hände wäscht, und die Auferstehung.

Ursprünglicher Rahmen. Eichenholz 135 : 272 cm.
EVANGELISCHE PAULI-GEMEINDE, SOEST.

Die Figuren sind mit harten Konturen umrissen, Komposition und Formenbildung folgen einem hergebrachten Schema. Der Sinn für malerischen Dekor erweist sich in der Anordnung der Bilder in tiefgrünem Rahmen mit Goldleisten und Rosetten sowie den durchgeführten reichen ornamentalen Mustern der Brokatstoffe.

WESTFÄLISCHER MEISTER um 1421

Tafel 32, No. 110a. ZWEI VEREINIGTE TAFELN EINES ALTARWERKES

mit acht Darstellungen aus dem Leben Mariä und der Kindheit Jesu. Goldgrund. Gold- und Silberornamente. Im Bilde »die Geburt Christi« kniet die Stifterin, eine Nonne, mit dem Spruch miserere mei deus, nach dem Wappen Segele von Hamme, die als Äbtissin 1414—1421 dem Cistercienserinnenkloster Fröndenberg vorstand und eine Stiftung für den Hochaltar hinterließ.

Eichenholz. Jede Tafel 147 : 121 cm. *PFARRKIRCHE FRÖNDENBERG.*

Zwei Flügel mit den Bildern »Die Unterweisung der heiligen Jungfrau durch Sta. Anna« und »Joachim bei den Hirten«, außen Heiligengestalten, gingen verloren. Das verbindende Mittelstück, Nische in reichem spätgotischen Rahmen, zeigt die Wappen von der Mark und von Loos. Katharina von der Mark, Tochter des Grafen Eberhard von der Mark und der Gräfin Maria von Loos wird als Nonne zu Fröndenberg zwischen 1426—1437 erwähnt. Die gotische Madonnenstatue ist nicht zugehörig, sondern wurde aus der Sammlung Schnütgen entliehen. J. B. Nordhoff: »Die Soester Malerei unter Meister Conrad.« Bonner Jahrbücher LXVIII, 1880, S. 77.

DER MEISTER DES LIESBORNER ALTARES

Der Urheber der Gemälde des Hochaltares der Klosterkirche zu Liesborn, welcher 1465 unter dem Abt Henricus de Clivis (1465—1490) geweiht worden war. Bruchstücke der Bilder befinden sich in der National-Gallery zu London, No. 254 bis 261, im Besitz des Kunstvereins zu Münster und bei Major z. D. Löb in Caldenhoff. Eine ältere Nachricht findet sich bei Wittius: De abbatia Liesbornensi. »*Quae quidem altaria appositis tabulis operose ornavit; ita auro coloribusque distinctis, ut ipsarum artifex juxta Plinii sententiam apud Grayos in primo gradu liberalium magister digne haberi posset.*«

Tafel 33, No. 112 EIN ENGEL

mit dem Ausdruck innigen Kummers im milden Antlitz schwebt auf ausgebreiteten Flügeln und hält einen goldenen Kelch mit beiden Händen. Der tiefblaue Mantel, den er über dem weißen Chorhemd trägt, ist herabgesunken. Der Goldgrund ist erneuert.

Eichenholz 30½ : 25 cm. *KUNSTVEREIN ZU MÜNSTER.*

Bruchstück eines Bildes der Kreuzigung Christi, bis 1807 auf dem Hochaltar der Klosterkirche zu Liesborn. Der Ausschnitt mit dem Haupte Christi befindet sich in der National-Gallery zu London, No. 259, weitere Engel bei Major Löb z. D. in Caldenhoff.

NACHFOLGER DES LIESBORNER MEISTERS

Tafel 34, No. 118. ALTARTAFEL

Der Kalvarienberg. In enggedrängten Figuren sind die Hauptscenen des Erlösungswerkes vereinigt, von dem Auszug Christi nach Golgatha bis zur Befreiung der Stammeltern aus der Vorhölle.

Leinwand auf Eichenholz 179 : 267 cm. *PFARRKIRCHE MARIA ZUR HÖHE, SOEST.*

Hauptwerk aus der Schule des Liesborner Meisters, besonders anziehend durch die Zartheit und Innigkeit des Ausdrucks der milden feingeschnittenen Köpfe, den Schmelz und die Tiefe der Farben. In dichtem Figurengewimmel reihen sich die Gruppen aneinander, ergreifende Züge, Wundererscheinungen sind hervorgehoben; die Folge der Scenen ist vielleicht von Gebeten abhängig. Die Anbetung der Vera ikon ist den Leidensdarstellungen eingefügt. Das Gemälde bezeichnet zugleich Vorbild und Ausgangspunkt der Kunst des Viktor Dünwegge.

WESTFÄLISCHER MEISTER 1473

Tafel 35, No. 120. DER FLÜGELALTAR DER HEILIGEN ANNA

In dem breiten Hauptschiff einer gotischen Kirche thront die heilige Anna und legt beide Hände auf die Schultern der vor ihr sitzenden Madonna. Diese hält das nackte Christkind auf dem Schoße. Zu den Seiten des Steinsitzes mit Baldachin sind sämtliche Mitglieder der heiligen Sippe versammelt und durch Beischrift bezeichnet: SEBEDEUS, SALOME, JOSEP, IACHEM, CLEOPHAS und ALPHEUS stehen in geschlossener Reihe. Zu Füßen des Thronsitzes haben sich MARIA SALOME und MARIA CLEOPHE mit ihren Jüngsten niedergelassen, die Gewänder breiten sich in eckigen harten Falten aus. Die vier Knaben JACOBUS MAIOR, SYMON, JUDAS und JACOBUS MENOR (sic!) spielen auf dem Fliesenboden mit den Symbolen ihres Martyriums. Scenen aus dem Leben der Mutter Anna und der heiligen Jungfrau schließen sich an und werden auf den Innenseiten der Flügel fortgesetzt. Links die Begegnung an der goldenen Pforte, der Engel erscheint Joachim bei den Hirten, die Abweisung des Opfers, die Geburt Mariä,

der Tempelgang der winzigen heiligen Jungfrau auf langgedehnter Treppe und ihre Verlobung mit Joseph. Rechts: die Verkündigung des Erzengels Gabriel, die Heimsuchung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel und die Herabkunft des heiligen Geistes beim Pfingstfest. Außen die Messe des hl. Gregorius und die Beweinung Christi.
Am Rahmen unter dem Mittelbild das Datum 1473.

Eichenholz. Mittelstück 122 : 167 cm.

GEMEINDE ST. MARIA ZUR WIESE, SOEST.

Einige Kompositionen und Figuren schließen sich an Vorbilder des sog. Meisters von Flémalle an. Die saubere Eindringlichkeit der scharfen Umrißzeichnung deutet vielleicht auf den Kupferstecher, der Urheber scheint dem Meister FVB (Franz von Bocholt?) nahezustehen.

VIKTOR UND HEINRICH DÜNWEGGE

die Vorsteher einer fruchtbaren Malerwerkstatt, deren Tätigkeit seit Ende des XV. Jahrhunderts am Niederrhein und in Westfalen nachweisbar ist. Im Chronik. Dominic. Tremonesium werden die beiden Brüder als die Urheber der Gemälde des Hochaltares in der Dominikaner- (jetzt Propstei-) Kirche zu Dortmund vom Jahre 1521 bezeichnet. »*Hoc anno tabula fraternitatis Stae. Crucis, prius per eosdem procurata, toto anno depicta extitit, provisoribus exponentibus materialia et pretia laborum, conventus autem victualia dedit pictoribus Mag. Victori et Henrico Dunwegge.*« Der malerische Stil der Brüder entwickelte sich im Anschluß an die westfälische Kunstweise (vergl. No. 118) und nach dem Vorbilde der niederrheinisch-holländischen Meister. Manche Motive sind auch den Kompositionen des Roger van der Weyden nachgebildet; Dr. Albert Figdor in Wien besitzt ein Madonnenbild nach Hans Memling in der ausgesprochenen Typik der Dünwegge.

Tafel 36, 37, 38, No. 123a. ALTARWERK

Im Mittelbild der Kalvarienberg. Am Fuße der drei Kreuzesstämme halten in dichtem Gedränge vornehme Reiter, darunter Longinus und der römische Hauptmann. Am Zaumzeug eines Pferdes rechts die Künstlerbezeichnung ð . . . e
Links sammelt sich eine Figurengruppe um das von Veronika ausgebreitete Schweißtuch mit dem wunderbaren Abbild des Herrn. Der Porträtkopf des bartlosen Mannes mit braun-violetter Mütze stellt den Künstler selbst dar; er umfängt seine Frau in grünem Gewande, daneben ihre Kinder, Knabe und Mädchen, in Rot gekleidet. Vorn in der Ecke ein Säufer. In der Landschaft des Hintergrundes links: die Kreuzschleppung Christi, rechts die Kreuzabnahme und Grablegung. Goldgrund.
Auf der Innenseite des rechten Flügels: Die Anbetung der heiligen drei Könige. Rechts eine Bildnisgruppe, der jugendliche Künstler mit grüner Mütze auf den blonden Locken steht neben einem schönen, vornehmen Jüngling in weißem Rock, den er mit beiden Händen liebevoll umfaßt. Goldgrund.

Außen: Die Standfiguren der Heiligen Johannes Evangelista, Thomas doctor, Maria Magdalena, Vincentius doctor vor einem Teppich, den Engel ausbreiten. Auf der Innenseite des linken Flügels: Die heilige Sippe. Die Madonna im Purpurgewand mit dem Christkind thront inmitten ihrer Verwandtschaft. Ein Engel hält die Krone über ihrem Haupte. Links die Mutter Anna, deren Gatte Joachim, dann Cleophas, Salome, Zebedeus, Alpheus, Maria Salome mit dem kleinen Johannes Evangelista, Maria Cleophe mit ihren vier Knaben Judas Thaddeus, Symon, Joseph justus und Jakobus minor. Die Jüngsten spielen nach Kinderart mit Kirschen, die sie einem Körbchen entnommen haben. Der Nährvater Joseph, rechts von der heiligen Jungfrau, zeigt wiederum Porträtzüge, daneben Elisabeth mit Johannes Baptista, Zacharias, dessen greiser Vater Elyud, deren Mutter Esmeria, Emyne und Memelia mit ihrem Sohne Servacius. Goldgrund. Auf der Außenseite die Standfiguren: Christus als Salvator, Dominicus confessor, Johannes Baptista und Petrus martyr. Als Stifter ein Dominikanerprior mit dem Spruchband: SALVATOR MUNDI MISERERE NOBIS. Engel breiten hinter den Gestalten einen Teppich aus.

Eichenholz. Mittelstück 210 : 371½ cm.
Die Flügel 210 : 174½ cm.

KATHOLISCHE PROPSTEIKIRCHE, DORTMUND.

Der Bildniskopf des Urhebers inmitten seiner Angehörigen auf der Mitteltafel ist leicht als solcher kenntlich. Die Augen fixieren das eigene Spiegelbild, die individuellen Züge zeigen Aufmerksamkeit, eine geistige Spannung, die mit der dargestellten Scene außer Zusammenhang steht. Wenn nun der Schöpfer des Hauptbildes seine Person im eigenen Werk selbstbewußt in den Vordergrund stellte, so dürfte sein ebenfalls genannter Mitarbeiter dasselbe Recht in Anspruch genommen haben. Der Jüngling mit grüner Mütze auf dem Bilde der Anbetung der Könige dürfte das Porträt des jüngeren Bruders Heinrich sein. Wie Meister Viktor seine Frau, umfaßt dieser den Freund. In diesem Bilde sind abweichend Goldgerät und Schmuck in wirklichem Glanzgold wiedergegeben. Die Gestalten der Trompeter, besonders die hölzernen Pferde verraten den Anfänger, der aber dem älteren Bruder an koloristischer Begabung überlegen erscheint und gegenüber dem schroffen Ernst, der eindringlichen Schärfe des physiognomischen Ausdrucks mehr zur heiteren Anmut, naiver Frische und Lebhaftigkeit der Gefühlsäußerung hinneigt. Auf dieser Grundlage ist es möglich, das Werk beider Künstler stilistisch zu sondern.

Tafel 39, No. 125. DIE EIDESLEISTUNG VOR DEM SCHOFFENGERICHT

Ein Jüngling in modischer Tracht wird von dem Vorsitzenden, der mit erhobenem Arm auf die untrügliche, göttliche Gerechtigkeit am jüngsten Tage hinweist, zur Eidesleistung aufgefordert:

SIET HIER BESCHÜT WAEL, WAT GY DUIT
SWERT NYET VALSELICK VM TYTLICK GUET
WANT GOT DIE HEER DIE WEIT DAT WAEL
INT LESTE GERICHT HE U ORDELLEN SAEL

Der Zeuge erhebt die Hand zum Schwur und wendet sich zu der Lichtgestalt des geflügelten Engels, der ihm zuflüstert:

SWER NIET VAL/SELICK WAT GHI DUET
GI VERLIEST GOT DAT EWIGHE GUET

Doch ein gehörnter, schwarzer Unhold mit Klauenfüßen und Schweif ist hinter ihn gesprungen und packt seinen Arm: HALD UP DIE HANT / WILT U NYET SCAMEN / SWERT IN ALRE DUWEL NAMĒ.
Ein Ratsbeamter in rotem Gewand hält ihm das Kreuz vor. Zu beiden Seiten harren erwartungsvoll die Parteien; ein Rechtsgelehrter links scheint den Inhalt eines Schriftstückes zu prüfen. In der oberen Reihe sitzen die sechs Schöffen, scharfumrissene Köpfe voll intensiver innerer Erregung.

Eichenholz 117 : 141 cm. *RATHAUS WESEL.*

Das Gemälde soll um 1520 auf Bestellung des Rates der Stadt Wesel entstanden sein; die eindringliche Individualisierung der meisten Köpfe und Gestalten läßt Porträts erkennen.

Tafel 40, No. 123. ALTARWERK

Im Mittelstück der Kalvarienberg. Rechts kniet der Stifter, ein Karthäuser von Sta. Katharina patronisiert mit dem Wappen der Familie Schwansbell. Im landschaftlichen Hintergrund der Zug nach Golgatha und die Annagelung Jesu an das Kreuz. Auf den Flügeln innen die Geburt Christi und die Beweinung mit der Grablegung und Auferstehung im Hintergrunde; außen Ecce homo, der Tod und die Krönung Mariä.

Mittelstück 106 : 70 cm. Flügel 335 cm.

EHEMALIGE KLOSTERKIRCHE CAPPENBERG.

Eine verwandte Komposition der Kreuzigung Christi befindet sich in der Münchener Pinakothek, No. 65. Das Triptychon wurde früher von den Werken der beiden Dünwegge getrennt und stilistisch zum Hauptstück einer neuen Bildergruppe gemacht. Dem Meister des Cappenberger Altares wurden zuerst von L. Scheibler auch die Tafeln mit der heiligen Sippe und der Antoniusaltar in St. Viktor zu Xanten zugewiesen.
Lübke: Die mittelalterliche Kunst in Westfalen. Leipzig 1853, S. 363. L. Scheibler: Maler und Bildschnitzer der sog. Schule von Kalkar. Zeitschrift für bildende Kunst XVIII, 1883, S. 60.

Tafel 41, 42, No. 126, 127. ZWEI FLÜGELTAFELN

mit zusammenhängender Darstellung der heiligen Sippe. Links die Madonna auf spätgotischem Thron in lichtblauem Gewande und blauem Mantel; das wellige Haar fällt ihr aufgelöst über die Schultern; sie hält das nackte Christkind, das sich lebhaft zur abgetrennten Bildhälfte hinüberwendet. Hinter der heiligen Jungfrau steht der greise Joseph. Vorn kniet der geistliche Donator; sein Wappen zeigt drei Fischgräten. Auf der rechten Tafel sitzt Sta. Anna, welche dem Jesusknaben eine Birne darreicht; hinter ihr Joachim mit grauem Bart und Haar, mit dunkelgrüner Schaube bekleidet, das Barett in die Stirn geschoben.
Auf den Rückseiten, in einer Halle mit Fernblick auf eine Stadt am Rheinufer, sitzt Maria Salome in dunkelgrünem Gewand und rotem Mantel. Der kleine

Johannes Evangelista umfängt zärtlich die Mutter, Jakobus major bringt einen Krug. Zebedeus lehnt sich über die Brüstung. Gegenüber erscheint Maria Cleophe mit ihren Knaben Jakobus minor, Judas Thaddeus, Symon, dem Joseph justus einen Apfel reicht. Der Vater Alpheus mit langem Barte hebt die Rechte an die Brust und läßt die Perlen eines Pater noster durch die Finger der Linken gleiten.

Eichenholz. Jede Tafel 146 : 76 cm.

EHEMALIGE STIFTSKIRCHE ST. VIKTOR, XANTEN.

Hauptwerke in der reifen Typik der späteren Zeit von besonders eingehender und sorgfältiger Durchbildung. Die Farben sind etwas hart, das Inkarnat ist mit grauen Schatten fein modelliert, alle Pinselstriche sind zart verschmolzen.
P. Clemen: Kunstdenkmäler der Rheinprovinz I, S. 362.

Tafel 43, No. 128. DER ANTONIUSALTAR

Die Gemälde der Altarflügel zeigen auf den Innenseiten Darstellungen aus der Legende des Heiligen nach der Biographie des Athanasius. Auf dem abgebildeten rechten Flügel nähern sich dem Heiligen vor seiner Klause drei reichgekleidete Frauengestalten, an der Kralle als Dämonen kenntlich. Drohend erhebt sich vor ihm eine teuflische Spukgestalt und streckt die Tatzen nach dem beschwörenden Einsiedler aus. Antonius stößt einen Goldschatz beiseite, der ihm gleißend im Wege liegt. Der Heilige wird von Dämonen angefallen, er sieht den Teufel auf dem Rasen ausgestreckt. In der Ferne Antonius und Paulus, von einem Raben gespeist, die Reise des heiligen Bischof Athanasius und die Beerdigung der beiden Eremiten durch Löwen in Gegenwart des Bischofs. Im Aufsatz der Tod des Heiligen.
Auf den Außenseiten links die Einzelgestalten des hl. Thomas und Antonius nebst dem Stifter. Engel breiten einen Vorhang hinter ihnen aus; durch ein Fenster Blick in die Landschaft mit badenden Weibern, die Antonius versuchen. Rechts: Sta. Maria Magdalena und der Bischof Dionysius mit abgeschlagenem Haupte. In der Ferne die Himmelfahrt der Büsserin. Zu den Seiten die Engel, welche den Vorhang halten.

Eichenholz. Jeder Flügel 230 : 225 cm.

EHEMALIGE STIFTSKIRCHE ST. VIKTOR, XANTEN.

Der Mittelschrein, mit plastischen Figuren, wird umrahmt von den Ästen der Wurzel Jesse, die mit der Madonna abschließt. Zwischen Säulen stehen unter Baldachinen die Statuen der Heiligen: in der Mitte Dionysius mit abgeschlagenem Haupte, Antonius (aus früherer Zeit) links Hieronymus, Thomas, rechts Maria Magdalena und ein Apostel. Vorzügliches Kalkarer Schnitzwerk nach 1500.
P. Clemen: Kunstdenkmäler der Rheinprovinz I, S. 367.

LUDGER TO RING DER JUNGERE

Westfälischer Bildnismaler. Geboren zu Münster 19. Juli 1522, gestorben zu Braunschweig 1583 oder 1584.

Tafel 44, No. 132. SELBSTPORTRÄT

des Künstlers. Brustbild hinter einer Balustrade, auf der Palette und Buch liegen. Er ist fast von vorn sichtbar und zeigt einen Pinsel. Auf dem grünen Grund die Aufschrift: NATVS AÑO 1522 19 Λ ĪTER 8 ET 9 B. — DEPICTVM ANNO 1547. 31 Λ. An der Steinbrüstung:

LOFF PRYS VND EER SI GODT ALLEIN
VAN WEM VNS ALLE GVET MOET SCHEIN
DORCH SINE GNAD HEB ICK MICH EVEN
GECONTERFETET AFF NAET LEVEN
EIN FIGVER GLYCK ICK LEIT IN TIDEN
RECHT BOVEN STEIT TOR LVCHTREN SIDEN
IN KVNSTEN STEIT ALL MYN BEGEER
VAN RINGE MALEN ICK MI ERNEER.

Eichenholz 35 : 24,5 cm. *R. PARAVICINI-VISCHER, BASEL.*

VLÄMISCHE SCHULE DES XV. UND XVI. JAHRHUNDERTS

JAN VAN EYCK

Gebürtig von Maaseyck, starb in Brügge 9. Juli 1440. Schüler seines Bruders Hubert. Tätig im Haag, im Dienste Herzog Johanns von Bayern, in Lille im Dienste Herzog Philipp des Guten von Burgund. Er unternahm in dessen Auftrag 1428—29 eine Reise nach Portugal und Spanien. Seit 1430 in Brügge ansässig.

JAN VAN EYCK ZUGESCHRIEBEN

Tafel 45, No. 139. ST. PETRUS

in der Vorhalle einer spätgotischen Kirche thronend. Mit mürrischer Miene, ganz nach vorn gewandt, sitzt der Pförtner des Himmelreiches in vollem Ornat mit Kreuz und dreifacher Papstkrone und hält die Schlüssel empor. Auf den Steinpfeilern der Kathedra sind unter Baldachinen Darstellungen der Genesis als Bronzegruppen aufgestellt. Im Hintergrund erhebt sich die schimmernde Pforte mit dem Marienbild. Rechts zwischen Porphyrsäulen kniet der geistliche Stifter, das Brevier in Händen. Durch die Arkade Blick in eine sonnenbeschienene Land-

schaft, Felsenburg und Stadt mit ragendem Kirchturm. In einer Höhle ist ein betender heiliger Eremit sichtbar.

Eichenholz 22 : 19 cm. *FREIFRAU VON HEYL, DARMSTADT.*

Ehemals Sammlung Stein, Köln.

Die plumpen Gestalten von der Seite beleuchtet stehen plastisch in dem sonnigen hellen Raum. Das Glitzern und Funkeln des Goldbrokates und der hochpriesterlichen Insignien, das Flimmern des Lichtes in der Landschaft sind neu und überraschend wiedergegeben. Der Urheber kann nur als ein später Nachfolger der Brüder van Eyck bezeichnet werden. Neuerdings wurde das Gemälde von Karl Voll (Beilage zur Münchener Allgemeinen Zeitung No. 189) mit »dem angeblichen Flémaller Meister von Aix« in Zusammenhang gebracht.

AELBRECHT BOUTS, DER MEISTER DER HIMMELFAHRT MARIÄ

benannt nach zwei im wesentlichen übereinstimmenden Darstellungen in der Brüsseler Galerie, No. 70, 71. Da nun nach Molanus der Sohn des Dierick Bouts, Aelbrecht, in den kleinen Chor der Marienkapelle zu Löwen einen Altar stiftete mit dem Bilde der Himmelfahrt Mariä, an welchem er mehr als drei Jahre gearbeitet hatte und der Stifter auf dem Brüsseler Flügelbild die Malerabzeichen und Pfeile (Bolzen) im Wappen führt, so ist kein Grund, an der Identität zu zweifeln. Tätig in Löwen nach 1460 im Anschluß an Dierick Bouts.

Tafel 46, No. 145. FLÜGELALTÄRCHEN

Innen die Brustbilder des schmerzensreichen Erlösers im Purpurmantel und der Mater dolorosa mit gefalteten Händen. Punktierter Goldgrund. — An den Flügeln außen die Verkündigung, innen Renaissancerahmen mit lateinischen Gebetformeln.

Eichenholz. Das Christusbild 45 : 27 cm. Das Marienbild 38 : 24 cm.
DR. ADAM BOCK, AACHEN.

Die Gemälde an den Flügeln sind von geringerer Qualität wie die Mittelstücke Vergl. E. Firmenich-Richartz in der Denkschrift aus Anlaß des 25jährigen Bestandes des Suermondt-Museums, Aachen 1903.

SIMON MARMION

Buchmaler aus Amiens, 1454 in Lille nachweisbar, seit 1458 in Valenciennes tätig.

Tafel 47—51, No. 242/43. DAS LEBEN DES BENEDIKTINERS ST. BERTIN

Folge von zehn Darstellungen unter den Bogen spätgotischer Bauwerke oder in Landschaften angeordnet. 1. Der knieende Donator Guillaume Fillastre, Bischof von Toul, Abt von St. Bertin, nebst einem Kaplan. Ein Engel hält das Wappenschild. 2. Die Geburt des Heiligen. 3. Seine Einkleidung im Kloster Luxeuil, in der Vorhalle der Kirche mit Reliefdarstellung des jüngsten Gerichtes im Tympanon über dem offenen Portal. In der hellen Kirche kniet der Heilige betend unter dem Lettner. 4. Aufnahme des Heiligen auf der Pilgerschaft in der Diözese Thérouane. 5. Stiftung und Bau des neuen Klosters.

Auf der anderen Tafel: 6. Der Sturz des Kavaliers auf der Jagd und die Wundertat des Heiligen, der Wasser und Wein in einem Faß scheidet. 7. u. 8. Der Eintritt des Bekehrten ins Kloster, Predigt vor einem Kreuzgang, den Totentanzfresken zieren. 9. Unterredung mit dem Bischof und Versuchung durch eine Frauengestalt mit Krallenfuß. 10. Der Heilige auf dem Sterbebett. Die Rückseiten enthalten die Verkündigung des Erzengels Gabriel, Propheten- und Evangelistengestalten von geringerer Qualität.

Eichenholz. Jede Tafel 56 : 147 cm. *FÜRST ZU WIED, NEUWIED.*

Die Tafeln bildeten ursprünglich nebst den Bildern No. 1302, 1303 der Londoner National-Gallery die Seiten eines Schreines in der Abtei zu Saint Omer, welcher ein kostbares Reliquiar, ein Meisterwerk der Goldschmiedekunst, enthielt. Das gesamte Werk gelangte als Stiftung des Guillaume Fillastre, des Abts von St. Bertin in St. Omer und Bischofs von Toul, 1459 in die Klosterkirche und blieb bis 1792 dort vereinigt erhalten. Dies Datum der Vollendung überlieferte nach einer Inschrift Dom Dewitte. Nach Dehaisne begann die Ausführung des Reliquiars schon 1453. Dom Dewitte berichtet ferner aus alten Klosterüberlieferungen, daß diese hervorragende Kunstschöpfung in Valenciennes entstand. Hans Steclin aus Köln war dort ein weitberühmter Goldschmied und 1458 hatte sich Simon Marmion aus Amiens in Valenciennes niedergelassen, den Lodovico Guicciardini als »grandissimo maestro nel miniare bezeichnet, welchen Jean Lemaire in la Couronne margueritique »prince d'enluminure« nennt. Zum Preis dieses Buchmalers schreibt er folgende Verse:

Et si je n'ai Parrhase ou Apelles
Dont le nom bruit par mémoires anciennes,
J'ai des esprit récents et nouvelets
Plus ennoblis par leurs beaux pincelets
Que Marmion, jadis de Valenciennes,
Ou que Fouquet, qui tant eut gloire sienne.

Die Art der Schilderung, die weitausgesponnene Erzählung und die subtile Feinheit der Ausführung dieser Tafelgemälde entspricht durchaus der Art der Buchmaler, zudem wies Salomon Reinach auf die überraschende stilistische Verwandtschaft mit den Miniaturen der grandes Chroniques de Saint-Denys hin, die ebenfalls im Auftrag des Guillaume Fillastre für den Herzog Philipp den Guten von Burgund entstanden, jetzt in der Kaiserl. Bibliothek in St. Petersburg. Die Autorschaft des Simon Marmion ist bei diesen Buchmalereien zwar nicht bestimmt nachweisbar, aber höchst wahrscheinlich. Der Name des Künstlers wiederholt sich mehrfach in Rechnungen; 1467—1470 illustrierte er für den Herzog ein livre d'heures, dessen Bildchen als Wunder der Feinheit bezeichnet und hoch bezahlt wurden. Die Gemälde des Schreins sind mit erlesenem Geschmack dem architektonischen Rahmen eingefügt. Die Gruppierung der Figuren ist einfach, die Köpfe sind hart und eckig. Delikate malerische Reize entfaltet der Künstler, wenn er die ernsten Gestalten in schwarzen Kutten vor lichtdurchflutete tiefe Räume stellt oder den Glanz und Schimmer von Brokat, Stickereien, z. B. am Chormantel des Stifters, wiedergibt. Wahrhaft erstaunlich ist die illusionäre Wirkung seiner Raumdarstellung. Der Blick durch die dämmerige Vorhalle in den sonnenbeschienenen Kreuzgang, das aus der Höhe einfallende Licht, welches zwei Bogenhallen mit Totentanzfresken bestrahlt, die anderen Seiten durch den Wiederschein beleuchtet, die Reflexe, welche die Säulen vorn umflimmern, dies alles hat in der primitiven Kunst kaum seinesgleichen. Daneben bleiben die Landschaften noch etwas flächenhaft.

Dom Martine und Dom Durand berichten, daß Rubens sich bereit erklärt habe, die Tafeln von St. Omer ganz mit Dukaten zu bedecken, wenn man ihm die Gemälde für diesen Kaufpreis überließ. — Aus dem Besitz König Wilhelm II. von Holland kamen die Tafeln durch Erbschaft in den Besitz der Fürstin zu Wied. Vergl. Victor de Stuers, Kunstbode, 1887, No. 383/384. Dehaisne, Recherches sur le retable de Saint Bertin et sur Simon Marmion, Lille 1892. H. Hymans, Gazette des beaux-arts, 1895, I, S. 5. Salomon Reinach, Gazette des beaux-arts, 1903, I, S. 272.

BRUGGER MEISTER, BEGINN DES XVI. JAHRHUNDERTS

Tafel 52, No. 154. TRIPTYCHON

Im Mittelstück die Anbetung der heiligen drei Könige. Auf den Flügeln innen links: die Anbetung des Christkindes, rechts die Darstellung im Tempel. Außen en grisaille: die Verkündigung des Erzengels Gabriel.

Eichenholz. Mittelstück 96 : 82 cm.
Flügel 96 : 29 cm. *DURLACHER BROTHERS, LONDON.*

In den Kompositionen finden sich mannigfache Reminiszenzen an Hugo v. d. Goes (nach Dr. Max Friedländer), Hans Memling und Gerard David. Die zarte Bildung einiger Köpfe erinnert an den Meister der sieben Schmerzen Mariä. Die feinsinnige Art der Schilderung, der Renaissancebau in perspektivischer Wiedergabe deutet auch auf den jungen Jan Gossaert Mabuse und dessen frühes Meisterwerk in Castle Howard. Dr. Max Friedländer, Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XXV, 1904, S. 114 fg.

QUINTEN MASSYS (Metsys)

Gebürtig von Löwen 1465 oder 1466, gestorben in Antwerpen zwischen dem 13. Juli und 16. September 1530. Er soll zuerst das Schmiedehandwerk erlernt haben. 1491 als Meister in die Antwerpener Malergilde aufgenommen.

Tafel 53, No. 163 BILDNIS EINES CHORHERRN

Halbfigur von vorn. Über schwarzer Soutane mit Pelzbesatz trägt er ein Oberkleid von durchsichtigem Linnen, auf dem Haupt ein schwarzes Barett. Die Linke hält ein rotes Buch, die Rechte eine Brille. Im Hintergrund weite Landschaft in mattem moosgrünen Ton.

Eichenholz 73 : 60 cm. *FÜRST LIECHTENSTEIN, WIEN.*

Das schlichte, großzügige Porträt galt früher als Bischof Gardiner. Es befand sich 1881 in der Sammlung Wilson, bis 1889 bei Secrétan in Paris. Radierung von Krüger. Vgl. Dr. Walter Cohen: Studien zu Quinten Metsys, Bonn 1904, S. 75.

MARINUS VAN ROYMERSWALE

Auch Marinus van Zeeuw genannt. Er stammte aus Zeeland und schloß sich an Quinten Massys an. Tätig zwischen 1520 und 1558.

Tafel 54, No. 165. DIE THRONENDE MADONNA

in Halbfigur mit dem Christkind und zwei Engeln.

Eichenholz 90½ : 71 cm. *FREIHERR VON TWICKEL, HAUS STOVERN.*

Die spitzige, eindringliche Umrißzeichnung, die krause wulstige Faltengebung und die subtile Sorgfalt, mit der jedes Detail umrissen und in seiner malerischen Erscheinung erfaßt ist, deutet auf Marinus van Roymerswale, von dessen grotesken Charakterstudien die Schilderung holden wehmütigen Mutterglückes allerdings weit abliegt. Für den Kopf des herausblickenden Engelbuben rechts ist die Vorlage Albrecht Dürers bestimmt nachzuweisen, Kohlezeichnung von 1519 British Museum (Lippmann 269). Das Oval des Madonnenkopfes hat Ähnlichkeit mit der Studie von 1520 British Museum (L. 270), der Engelkopf links erinnert an den Putto (L. 249).

JOACHIM PATINIR (Patenier)

Geboren zu Dinant, 1515 in die St. Lukasgilde zu Antwerpen aufgenommen. Starb vor 1524. Von Albrecht Dürer 1521 als guter Landschaftsmaler erwähnt.

Tafel 55, No. 167. WALDIGE HÜGELGEGEND AM SEEUFER

Zahlreiche Ortschaften und Burgen sind über das Berggelände verstreut. Unter hohen Bäumen des Vordergrundes werden Hirsche gehetzt. Ein Liebespaar sitzt in einem Busch. Ein Bach schlängelt sich an einem Schloß vorüber, das von Kriegsleuten besetzt wird.

Eichenholz 44 : 55 cm. *FAMILIENANWARTSCHAFT VON WESENDONK, BERLIN.*

Galeriekatalog No. 230, 1860 in Rom erworben.

Die ausgedehnte Fernsicht mit den zahlreichen feindurchgebildeten Einzelheiten entspricht durchaus der Vorstellung, die Carel van Manders Charakteristik der Kunst des Patinir erweckt.

DER MEISTER DER WEIBLICHEN HALBFIGUREN

Von Carl Justi »der Meister der Magdalenen« benannt. Niederländischer Meister um die Mitte des XVI. Jahrhunderts, von Franz Wickhoff (Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, Wien, XXII, 1901, S. 221) mit Janet Clouet identifiziert, welcher seit 1515 Hofmaler König Franz I. von Frankreich war und 1540 starb.

Tafel 56, No. 177. DIE HEILIGE MARIA MAGDALENA

in reicher Modetracht und kostbarem Schmuck neben einem grün behangenen Tisch, hält mit beiden Händen ihr goldenes Salbgefäß. Der anmutige Kopf ist leicht nach rechts gewandt. Dunkler Grund.

Eichenholz 53 : 40 cm. *FÜRST ZU SALM-SALM, ANHOLT.*

HERRI MET DE BLES

In Italien Civetta genannt, da er auf seinen Landschaften gelegentlich ein Käuzchen anbringt. Geboren zu Bouvignes bei Namur um 1480, starb nach 1521 ver-

mutlich in Lüttich. Das Gemälde »Die Anbetung der Könige« in der Münchener Pinakothek No. 146 ist HENRICVS BLESIVS F bezeichnet (ob echt?), von den zahlreichen stilverwandten Gemälden können nur wenige diesem Künstler zugesprochen werden. Herry met de Bles scheint vorwiegend Landschaftsmaler gewesen zu sein. Gustav Glück: »Beiträge zur Geschichte der Antwerpener Malerei im XVI. Jahrhundert«. Jahrbuch der kunsthist. Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses, XXII, 1901, S. 8. A. Hagelstange im Repertorium für Kunstwissenschaft, XXVII, 1904, S. 161.

Tafel 57, No. 185. DIE ANBETUNG DER HEILIGEN DREI KÖNIGE

Zwischen den verfallenen Mauern, Pfeilern und Bogen eines Renaissancepalastes, die in die Tiefe reichen, harrt das Gefolge in einzelnen Gruppen. In der Höhe schweben drei zierliche Engel in bauschigen Gewändern. Die Bezeichnung L 1525 ist späterer Zusatz.

Eichenholz 109 : 75 cm. *FÜRST ZU WIED, NEUWIED.*

Der phantastische Prunk, mit dem die schmalen feingliedrigen Gestalten aufgeputzt sind, ihre spitzigen Gesichtszüge, die delikate Durchbildung, die klaren lichten Farben weisen dem Gemälde eine ausgezeichnete Stelle unter den Bildern an, die bisher mit dem Kollektivnamen Bles umfaßt werden.

HOLLÄNDISCHE SCHULE DES XV. UND XVI. JAHRHUNDERTS.

NIEDERRHEINISCH-HOLLÄNDISCHER MEISTER UM 1480

Tafel 58, No. 191. DIE KREUZIGUNG CHRISTI AUF DEM KALVARIENBERG

mit Fernsicht über eine Gebirgslandschaft, die turmreiche Stadt Jerusalem und den schlängelnden Pfad, auf dem der Zug nach Golgatha naht.

Eichenholz 145½ : 109 cm. *NATIONAL-GALERIE, BUDAPEST.*

Vormals Sammlung Esterhazy.

Die eindringliche und charaktervolle Vergegenwärtigung des Kreuzestodes Christi, die scharfumrissenen Physiognomien, die tiefe warme Färbung und das umfassende Landschaftsbild deuten trotz mancher Härten und Mängel der Zeichnung auf einen hervorragenden eigenartigen Meister. Lebendig und geistreich sind die Gestalten im Hintergrund mitten in ihrer Bewegung fixiert. Die Körper der Pferde sind mißlungen.

JAN MOSTAERT

Geboren zu Haarlem um 1470, starb nach Carel van Mander 1555 oder 1556. Als Hofmaler der Statthalterin Margaretha von Österreich nahm er im Beginn des XVI. Jahrhunderts eine maßgebende Stellung ein und liebte es, auch auf Bildnissen Scenen der heiligen Geschichte im Hintergrund anzuordnen. Carel

van Mander kannte ein Selbstporträt des Künstlers. Im Hintergrund sah man die Seele des Dargestellten vor dem Richterstuhl Gottes. Gustav Glück (Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. VII, 1896, S. 265) und unabhängig von ihm Camille Benoit (Gazette des beaux-arts 1899, I, S. 265) schrieben dem Jan Mostaert jene Gemälde zu, die sich um die Kreuzabnahme, ehemals beim Grafen d'Oultremont, jetzt Brüsseler Galerie, gruppieren und die eine besondere Vorliebe für höfische Aufzüge, Festtrachten und Wappenzier verraten. Franz Dülberg in seinem Bericht der Brügger Ausstellung 1902 bestritt diese Zuweisung (Zeitschrift für bildende Kunst XV, 1904). Hulin (Georges de Loo) Catalogue critique, Bruges 1902, No. 270, 340.

Tafel 59, No. 200. FLÜGELALTAR. DAS JÜNGSTE GERICHT

In der Höhe thront der Weltrichter, dem sich die Auferstandenen in felsiger Gegend zuwenden. Auf den Flügeln die Seligen, welche in den geöffneten Himmel eingehen und die feurige Stadt, zu der Dämonen die Verdammten treiben. Maria und Johannes Baptist wenden sich fürbittend zu Christus. Im Vordergrund der Landschaft kniet an Betpulten die Donatorenfamilie, der Herr van Alkemade in voller Rüstung, hinter ihm seine Gemahlin, geb. Raephorst, in schwarzem Kleide, gegenüber der Sohn mit Ehefrau, geb. Worre-Taets van Amerongen. Auf dem rechten Flügel ist die Tochter, links deren Gatte Wassenaer van Duivenvoorde-Amstel van Ysselstein dargestellt. Der Familienzusammenhang ergibt sich aus den Wappen, sämtlich Utrechter Geschlechter.

Holz. Mittelbild 109 : 71 cm.
Flügel je 115 : 35 cm.

FAMILIENANWARTSCHAFT VON WESENDONK, BERLIN.

Katalog Wesendonk, No 132.

Obreen (Bulletin v. d. Oudheidkundigen Bond) nimmt die Wappen für Geschlechter der Haarlem-Leydener Gegend in Anspruch.

CORNELIS ENGEBRECHTSZ.

Nach Carel van Mander zu Leyden 1468 geboren und ebendort 1533 gestorben. In den Listen des Leydener Schützendienstes zwischen 1499 und 1519 erwähnt. Führender Hauptmeister der Leydener Malerschule im ersten Viertel des XVI. Jahrhunderts, der Lehrer des Lucas van Leyden.

Tafel 60, No. 202. DER KALVARIENBERG

Der tote Erlöser hängt am Kreuze zwischen den noch lebenden Schächern, die sich in heftigen Verrenkungen an ihren Schmerzenspfählen winden. An den Kreuzesstamm drängen sich klagende Frauen. Eine Wache in phantastischen Rüstungen ist auf der Richtstätte zurückgeblieben. Reiter ziehen auf gewundenem Pfad nach Jerusalem zurück. Rechts blickt der römische Hauptmann, einen Schimmel reitend, zu Christus empor, von Begleitern umgeben. Links steht Magdalena im Gespräch mit Männern in reicher Tracht.

Eichenholz 74 : 83 cm. *FRAU PROFESSOR BACHOFEN-BURCKHARDT, BASEL.*

Das Gemälde ist aus den Teilen eines Flügelaltärchens zusammengesetzt und oben angestückt; Vorbesitzer war Geheimrat von Seidlitz in Dresden. Franz Dülberg in seiner Dissertation »Die Leydener Malerschule«, Berlin 1899, S. 61 f., gibt eine ausführliche Beschreibung und Würdigung.

LUCAS JACOBSZ. VAN LEYDEN

Maler, Kupferstecher und Zeichner für den Holzschnitt, geboren zu Leyden 1494, gestorben daselbst 1533. Schüler seines Vaters Huig Jacobsz. und des Cornelis Engebrechtsz. Tätig zu Leyden, kurze Zeit auch in Antwerpen.

Tafel 61, No. 204. DIE HEILIGEN EINSIEDLER PAULUS UND ANTONIUS IN DER WILDNIS

Der greise Paulus, der seinem Gast gegenüber sitzt, breitet staunend die Hände aus und blickt dem Raben nach, der ein Brot brachte. Rechts ein morscher Baumstamm von Kräutern umwuchert. Auf einem Ast sitzt ein Käuzchen. Im Hintergrund bestattet Antonius den verstorbenen Eremiten in einer Felsgrotte.

Eichenholz 33 : 47 cm. *FÜRST LIECHTENSTEIN, WIEN.*

Nach Wilhelm Bode (Die graphischen Künste XVIII, Wien 1895, S. 118) von Hendrik met de Bles. Landschaft und Formbildung stimmen nicht zu den wenigen Gemälden des Lucas van Leyden. Das Bild rührt jedenfalls von einem hervorragenden, dem Cornelis Engebrechtsz. sehr nahestehenden Meister.

PIETER BRUEGHEL DER ÄLTERE, GENANNT DER BAUERNBRUEGHEL

Geboren zu Breughel bei Breda um 1525, starb zu Brüssel 1569. 1551 Mitglied der St. Lukasgilde zu Antwerpen, 1563 ansässig in Brüssel. Schüler seines Schwiegervaters Peeter Coek van Aalst.

Tafel 62, No. 209. DER BETRUNKENE BAUER AUF DEM HEIMWEGE

Leinwand 55 : 43 cm. *DR. M. VON VALKENBURG, ROTTERDAM.*

MITTELRHEINISCHE UND OBERDEUTSCHE SCHULE

KONRAD WITZ

Gebürtig aus Rottweil in Schwaben, 1434 in die Zunft »Zum Himmel« in Basel aufgenommen, starb vor 1447. Ein Altarwerk in Genf trägt die Inschrift: hoc opus pinxit magister conradus sapientis de basilea m°cccc°xliii° Durch Anregung vlämischer Maler einer der ersten schöpferischen Vertreter der realistischen Kunstanschauung.

Tafel 63, No. 239. Die heiligen Jungfrauen Katharina und Maria Magdalena in einer gewölbten Halle nahe am Boden sitzend. Katharina trägt ein schimmerndes Purpurkleid und reichen Schmuck, sie liest in einem Buch, Magdalena, in mattgrünem Gewand mit grauem Pelzbesatz, hält eine Salbbüchse.

Holz 161 : 130 cm. *STÄDTISCHE GEMÄLDE-SAMMLUNG, STRASSBURG.*

Das Gemälde gibt mit voller Konsequenz ein Stück Natur wieder, einen Raumausschnitt, der von einer Lichtquelle oben rechts außerhalb der Bildfläche beleuchtet wird. Die Schlagschatten messen den Abstand der Dinge, Helldunkel, Reflexe sind scharfsichtig beobachtet. Besonders reizvoll flimmert das Licht an dem Goldgrund eines Altarbildes im Seitenschiff und umfließt als Wiederschein den Umriß des Antlitzes der hl. Katharina. Am Ende der langgestreckten Bogenhalle wird durch das offene Portal die Straße sichtbar, das gegenüberstehende Haus mit Laden und einige buntgekleidete Fußgänger, die an einer Pfütze vorbeischreiten. Mit derselben Realität wirken auch die Gestalten der beiden heiligen Jungfrauen. Die Gewänder breiten sich in zahlreichen kantig gebrochenen Falten und Wulsten über den Boden aus. Die Tafel stammt aus einem Pfarrhaus bei Zabern und kam als Legat des Kanonikus Straub in die Straßburger Sammlung. Daniel Burckhardt, Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im XV. Jahrhundert, Festschrift 1901, S. 301. Dehio in der Zeitschrift für bildende Kunst, N. F. XIII, 1902, S. 229.

SCHWÄBISCHER MEISTER VON 1445

Tafel 64, No. 236. DIE BEIDEN HEILIGEN EINSIEDLER PAULUS UND ANTONIUS IN DER WILDNIS

Ein Rabe bringt zwei Brote zur Nahrung. In der Höhe erscheint Gottvater mit Engeln auf einer Wolke. Der Waldrand mit ragenden Stämmen und ein Flußlauf vertiefen das Landschaftsbild. Im Hintergrund schimmern die hellen Mauern und Ziegeldächer eines Städtchens. In ein Sammelbecken ist Wasser abgeleitet. Im Vordergrund, zwischen Schilf, schreitet ein Storch und hält einen Frosch im Schnabel. Goldgrund und Scheibennimben.

Am Rahmen die Inschrift: DIS · IST · DIE · LEGEND · VON · SANT · AN TONIVS · VND · OVCH · VON · SANT · PAVLVS · ANNO D̅M̅ MCCCCXXXXV (1445).

Tannenholz 134 : 78 cm. *FÜRST VON FÜRSTENBERG, DONAUESCHINGEN.*

Stumpfe graue und braune Töne dominieren in der Färbung des Bildes. In der Landschaft erkennt Daniel Burckhardt eine »Vedute des äußerst prägnanten Spalentores von Basel«. Er weist derselben Hand zwei Tafeln aus Sierenz zu, jetzt im Baseler Museum No. 85, 86. Burckhardt, Basels Bedeutung für Wissenschaft und Kunst im XV. Jahrhundert, Festschrift 1901, S. 308 f.

MARTIN SCHONGAUER

Kupferstecher und Maler, geboren vor 1450 als Sohn des Augsburger Goldschmiedes Kaspar Schongauer, welcher 1445 in Colmar Bürger geworden war; gestorben zu Breisach im Frühjahr 1491. Gebildet unter dem Einfluß des Roger van der Weyden. Der Hauptmeister der oberrheinischen Kunstschulen.

Tafel 65, 66, No. 238. DIE MADONNA IM ROSENHAG

Vor einer von bunten Vögeln belebten Rosenhecke thront die heilige Jungfrau. Das nackte Christkind sitzt auf ihrem linken Arm und umschlingt ihren Hals, indem es durch die aufgelösten blonden Locken greift. Beide wenden das Haupt nach verschiedenen Seiten zur Gemeinde, Maria mit dem Ausdruck schwermütiger Erhabenheit. Über weinrotem Untergewand trägt sie hochroten Mantel, der sich in bauschigen Falten über den Wiesengrund ausbreitet. In der Höhe tragen schwebende Engel in flatternden, blauen Gewändern die Himmelskrone. Überlebensgroße Figur. Goldgrund.

Eichenholz 201 : 112 cm. *ST. MARTINSKIRCHE, COLMAR.*

Auf der Rückseite das Datum 1473. Die Tafel ist rings verkürzt, wodurch die Halbfigur Gottvaters und die Taube des heiligen Geistes verloren ging.

Mit scharfer Eindringlichkeit sind die herben Köpfe und mageren Glieder der monumentalen Gestalten umrissen, sie wirken bedeutsam auch in die Ferne. Auf intime Betrachtung ist das zierliche Detail des Hintergrundes berechnet, die Rosenlaube von bunten Vögeln, Meisen, Stieglitzen, Rotkehlchen belebt, mit ihrem stachligen Gezweig, den feingezackten Blättern, roten Blüten und Knospen, daneben die strotzende Blätterfülle der tiefroten Pfingstrose. Das Gewand der Madonna ist vollständig mit breiten Strichen übermalt; der Restaurator veränderte vielleicht sogar die Farbe des Unterkleides in das kontrastierende Weinrot, worauf Dr. L. Scheibler zuerst hinwies. Repertorium für Kunstwissenschaft X, 1887, S. 25. Franz Xaver Kraus: Kunst und Altertum im Ober-Elsaß II, 1884, S. 257.

DER MEISTER DES HAUSBUCHES

Tätig am Mittelrhein, als Maler und Kupferstecher, zugleich der Urheber der Zeichnungen des Hausbuches, im Besitz des Fürsten Waldburg-Wolfegg. Seine früheste Arbeit setzt Max Lehrs kurz vor 1467. Er scheint vorzügliche Leistungen der Kölner Malerschule gekannt zu haben und erfuhr starke Anregungen durch Martin Schongauer. Er war das Haupt einer fruchtbaren Kunstschule, als deren Zentren Mainz und Frankfurt bezeichnet werden und starb nach 1505. Das Kupferstichwerk des Meisters wurde von Max Lehrs als Publikation der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft 1893/94 publiziert. — Hachmeister: Der Meister des Amsterdamer Kabinetts, Berlin 1897.

Tafel 67, No. 226. FLÜGELALTAR

Im Mittelstück der Kalvarienberg. Auf ödem Höhenrücken sind die drei Kreuze dicht nebeneinander aufgerichtet. Der Leib des Herrn streckt sich in Todesstarre; mit verrenkten Gliedern blickt der reuige Schächer zu Christus auf, während der bärtige Kopf des anderen auf die Brust herabgesunken ist. Am Fuß der Kreuze hocken die Henkersknechte, in leidenschaftlicher Erregung mit Würfeln beschäftigt. Zu beiden Seiten sammeln sich Kopf an Kopf dichte Volkshaufen, Bewaffnete, Frauen, Knaben, und blicken höhnend oder auch in inniger Ergriffenheit zum Erlöser empor. Maria steht links gramerfüllt zwischen Johannes und

Magdalena. Große Scheibennimben umgeben die Häupter der Heiligen. Vorn kniet das greise Stifterpaar. Goldgrund.

Auf den Flügeln Christus vor Kaiphas, von Kriegsknechten mißhandelt und der gegeißelte Jesus wird von Pilatus dem höhnenden Volke dargestellt. Vormals Frau Hutter, jetzt Bischöfliches Domkapitel, Freiburg.

Tannenholz, Mittelstück 130 : 173 cm. *STÄDTISCHES MUSEUM ZU FREIBURG.*

Das Hauptstück stammt aus der Sammlung W. B. Clarke.

In energischer Zeichnung sind alle Formen erfaßt und eingehend durchmodelliert. Die durchsichtigen warmen Farben wirken wie Email. Charaktere und Gefühlsäußerungen der dichtgedrängten Zuschauer in bunter bizarrer Tracht sind lebendig variiert. Max Lehrs wies zahlreiche Übereinstimmungen mit Stichen des Hausbuchmeisters nach. Max Lehrs: Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XX, 1899, S. 173. Thode: »Die Malerei am Mittelrhein im XV. Jahrhundert und der Meister der Darmstädter Passionsscenen.« Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XI, 1900, S. 4.

Tafel 68, No. 227. DIE AUFERSTEHUNG CHRISTI

Der Erlöser im Purpurmantel mit der Siegesfahne steht neben dem Grabe. Die Wächter in reicher bunter Tracht schlafen oder erschrecken vor der Erscheinung. Links schwebt ein Engel herab. Im landschaftlichen Hintergrund nahen die Frauen. Goldgrund.

Tannenholz 131 : 76 cm. *FÜRST VON HOHENZOLLERN, SIGMARINGEN.*

Das Gemälde befand sich bis 1862 in der Sammlung Weyer zu Köln, No. 27. Es steht dem Freiburger Altar im Stil und an malerischen Qualitäten am nächsten.
E. Flechsig. »Der Meister des Hausbuches als Maler.« Zeitschrift für bildende Kunst VIII, 1897, N. F., S. 69.

Tafel 69, No. 225. DIE BEWEINUNG CHRISTI

Um den Leichnam des Erlösers, der starr und entstellt unter dem Kreuz auf einem Bahrtuch ausgestreckt liegt, sind die Getreuen in stummem Schmerz versammelt. Maria in leuchtend blauem Gewand und Johannes in Rot beugen sich knieend nieder und schauen in das schmerzenreiche Antlitz, das noch mit dem Dornenkranz gekrönt ist. Magdalena in grünem Mantel kniet betend vor einigen trauernden Frauen. Zwei Männer rechts, Joseph von Arimathia und Nicodemus, halten Leintücher, um den Körper darin einzuschlagen. Zu den Seiten kniet das greise Stifterpaar in kleinerem Maßstabe. Goldgrund und goldene Scheibennimben.

Tannenholz 130 : 173 cm. *KÖNIGLICHE GEMÄLDE-GALERIE, DRESDEN.*

Vormals Lamberti, Aachen 1903.

Eine Anzahl Motive der Komposition findet sich übereinstimmend in den Stichen des Meisters des Hausbuches. In der Landschaft ist der orientalische Charakter angedeutet. Die würfelförmigen weißen Häuser von Jerusalem haben flache Steindächer; die gewaltigen Torbauten erinnern an das Morgenland, auf einem Rundtempel mit Kuppel und Umgang prangt der Halbmond (L. 14), zwei abziehende Henkersknechte tragen Turbane.

Tafel 70, No. 231. DAS LIEBESPAAR

Ein vornehmer Jüngling mit braunen Augen, ein Rosenkränzchen in den blonden Locken, umfängt ein Mädchen in kostbarer Tracht, welches eine wilde Rose hält und mit der Rechten ein Armband von einer dicken Quaste seiner Rockschnur abstreift. Sie trägt ein blaues Kleid; die weiße Haube ist reich mit Gold besetzt. Er ist nach Stutzerart mit kurzärmeligem, dunkelrotem Wams bekleidet, aus dessen weitem Ausschnitt das feingefältelte Hemd hervorschaut. Halbfiguren hinter einer Brüstung. Auf den Spruchbändern: SYE · HAT · VCH · NYT · GANTZ · VERACHT · DYE · V̄CH DAſZ · SCHNÜRLIN · HAT · GEMACHT · — VN · BYLLICH · HET · SYE · EſZ · GEDAN · WANT · JCH · HAN · EſZ · SYE · GENIſſĒ · LAN. In der Höhe das Wappenschild der Grafen von Hanau.

Lindenholz 114 : 80 cm. *HERZOGLICHES MUSEUM, GOTHA.*

Die Autorschaft des Meisters des Hausbuches wird von vielen Kennern abgelehnt. (Vergl. Max Lehrs a. a. O., S. 174.) — E. Flechsig (a. a. O., S. 15) tritt entschieden für sie ein. Dagegen schreibt Henry Thode (Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XI, 1900, S. 21): »Die höhere Kunst eines großen Malers zeigt sich in der wunderbaren Feinheit, mit welcher die weißen Lichter auf das gelbliche Inkarnat gesetzt sind, in der plastischen Wirkung des Körperlichen, in der Zierlichkeit des Pinselstriches an allen Details, in dem organischen Leben der Hände. Alle diese Eigentümlichkeiten aber, die technische Behandlung, die Transparenz des lichten Fleischtones und ganz besonders auch die ungemein charakteristische feinfühlige und scharfe Fältelung des Linnen stimmen genau mit dem Aschaffenburger Altar (M. Grünewalds?) überein.«

ALBRECHT DÜRER

Maler, Kupferstecher und Zeichner für den Holzschnitt. Geboren zu Nürnberg 21. Mai 1471. Er trat 1486 dort in die Werkstatt des Malers Michel Wolgemut. Seine Wanderschaft führte ihn nach Colmar, Basel, Venedig. 1505 bis März 1507 weilte er wiederum in Venedig. 1520/21 in den Niederlanden. Er starb 6. April 1528.

Tafel 71 No. 219. BILDNIS EINES JÜNGLINGS

Halbfigur nach links. Das knochige Antlitz mit den scharfen Zügen und ernstblickenden Augen ist von blonden Locken umgeben. Er trägt schwarzen Pelzrock; die harten Finger halten einen Rosenkranz. Im Hintergrund weite Berglandschaft, ein Schloß auf ragendem Felsen. Leichtes Gewölk am hellen Himmel.

Auf der Rückseite die alte Aufschrift:

auth° Neypauer Hande
Soll Albrecht Durer Sein
wie er Jung ist gewest.

Darunter ein Zettel mit der Bezeichnung:

die Handt vom Newpauer.

Holz 46 : 33 cm. *GROSSHERZOG VON HESSEN, DARMSTADT.*

Die Angabe, das Bildnis stelle den jungen Albrecht Dürer dar, wird durch den Vergleich mit seinen Selbstporträts widerlegt. Dagegen zeigt der St. Sebastian des Kupferstichs (B. 56)

ähnliche Gesichtszüge. Ein Maler Newpauer ist sonst unbekannt. Der kräftig ausladende Umriß des Antlitzes, die gewandt hingestrichene tonige Landschaft im Hintergrunde, die Durchführung vieler Einzelheiten stimmt durchaus mit anderen Jugendwerken Dürers überein, z. B. den Bildnissen des Hans und der Felicitas Tucher 1499, in Weimar No. 55, 56, und der Elsbeth Tucher 1499, in Kassel No. 3. Die weiten Ärmel stauen sich wulstig in allzu gehäuften harten Falten. Nach Max Friedländer (Repertorium für Kunstwissenschaft XXIV. 1901, S. 325) »fehlt die höhere Belebung und die Energie des Ausdrucks. Vielleicht haben wir eine alte Kopie vor uns.«

Alfred Lehmann: Das Bildnis bei altdeutschen Meistern u. s. w., S. 189.

ALBRECHT ALTDORFER

Maler, Kupferstecher und Baumeister, geboren vor 1480, vielleicht der Sohn des Regensburger Malers Ulrich Altorffer, jedenfalls nach 1505 zu Regensburg ansässig, starb im Februar 1538. Bildete sich nach Albrecht Dürer und Math. Grünewald.

Tafel 72 No. 212. DER ABSCHIED DER APOSTEL

in einer Gebirgslandschaft. Links stehen drei Jünger des Herrn in vertraulichem Gespräch unter einem Baum, ein anderer Apostel reicht einem Rastenden die Hand. Durch den umwucherten Torbogen führt der Weg über eine Brücke, dort wandern einige nach letztem Gruß.

Bezeichnet am Baumstamm mit dem Monogramm.

Lindenholz 42 : 32 cm. *FRITZ GANS, FRANKFURT.*

Neben dem dunkeln krauswuchernden Laub des deutschen Waldes und den blaugrünen Gebirgsfernen leuchten die hellen farbigen Gewänder der lebhaft erregten Apostelgestalten. Diese Zusammenstellung bringt einen eigenen phantastischen Reiz hervor.

HANS SEBALD BEHAM

Kupferstecher, Zeichner für den Holzschnitt und Maler, geboren um 1500 zu Nürnberg, mußte 1525 wegen seiner freigeistigen Anschauungen die Vaterstadt verlassen, wendete sich später nach Frankfurt, wo er 1540 das Bürgerrecht erwarb und 1550 starb. Er bildete sich im Anschluß an Albrecht Dürer.

Tafel 73, No. 213. DER VERLORENE SOHN

in lockerer Gesellschaft unter Bäumen in waldiger Gebirgslandschaft. Er sitzt neben einem blonden Mädchen, welches seine beiden Hände umfaßt hält. Eine andere bietet ihm ein Glas Wein an. Rechts ein junger Mann mit einer Gitarre, links ein Liebespaar. Im Hintergrunde rechts eine Spielergesellschaft an einem Tisch. Ein Weib verjagt ihn mit dem Degen, nachdem er sogar die Kleider verloren. In der Ferne die Rückkehr zum Vater.

Bezeichnet an einer Flasche 1537.

Italienisches Pappelholz 57 : 87 cm. *DIREKTOR DR. DANIEL BURCKHARDT, BASEL.*

Die Bestimmung rührt von dem Eigentümer her, der sich auf den Vergleich mit den Bildern der Tischplatte im Louvre No. 14 (Scenen aus der Geschichte des David) beruft. Der zarte blasse Ton des weichen Fleisches der blonden Gestalten, die schimmernde warme Färbung der Gewänder, das dunkle Laub des Waldes deutet auf venezianische Vorbilder des zweifellos oberdeutschen Urhebers.

ITALIENISCHE MEISTER

LIONARDO DA VINCI

Baumeister, Maler, Bildhauer, Ingenieur und Musiker. Geboren 1452 auf der Villa Vinci bei Empoli, starb 2. Mai 1519 auf Schloß Cloux bei Amboise. Schüler des Andrea del Verrocchio in Florenz. Tätig vornehmlich in Florenz und Mailand; er bereicherte seine Welt- und Naturkenntnis auf weiten Reisen und hielt sich seit 1516 am Hofe König Franz I. von Frankreich auf.

Tafel 74, No. 252. LEDA

mit ihren zeusgeborenen Kindern Kastor, Pollux, Helena und Klytämnestra. Die Geliebte des Zeus, welcher der Gott in Gestalt eines Schwanes nahte, ist im Begriff, sich mit leichter Wendung von den Knien zu erheben und weist lächelnd auf das Ei hin, aus dem ein Dioskurenpaar rechts soeben ausschlüpft. Die geschmeidige Gestalt ist nur mit leichtem Schleier umhüllt; sie nimmt den unsterblichen Sprossen Pollux zärtlich an ihre Brust, während Helena zwischen Stücken der Eierschale am Boden bleibt, der rings mit üppigen Kräutern bestanden ist. Im Hintergrund eine phantastische Gebirgslandschaft mit zackigen Felsenhöhen, einem Flußtal und etlichen Häusern. Auf dem Bergpfad eine Kavalkade.

Pappelholz 129 : 106 cm. *FÜRST ZU WIED, NEUWIED.*

Das Bild befand sich bis 1806 als Charitas in der Kurfürstlichen Gemäldegalerie zu Kassel, No. 46. Damals wurde es durch den Grafen Lagrange auf Befehl Napoleons I. nach Paris verschleppt und im Schloß Malmaison aufgestellt. Später verkaufte es die Kaiserin Josephine. Durch den Händler Nieuwenhuys gelangte das Gemälde in den vierziger Jahren in den Besitz Wilhelms II., Königs der Niederlande. Die komplizierte Stellung der Hauptfigur, in der eine ganze Reihe Bewegungsmotive geistreich vereinigt sind, erweist allein schon die Erfindung Lionardos. Mehrere flüchtige Skizzen finden sich in seinem Manuskript in Windsor Castle; einen Entwurf zum Oberkörper der Leda neben einer Gebirgslandschaft bewahrt die Ambrosiana zu Mailand. Eine Zeichnung in Chatsworth (Earl of Devonshire) zeigt dieselben Motive von der Gegenseite, nur umfängt Ledas gebeugter Arm hier den Hals des Schwanen. Das Blatt wird Giovann-Antonio Bazzi Sodoma zugewiesen. (Arthur Strong: Reproductions of drawings by old masters in the Collection of the Duke of Devonshire at Chatsworth, London 1902, Tafel 35.) Ebenfalls dem Sodoma wurde zuerst von Morelli (Kunstkritische Studien, »Die Galerie Borghese« Leipzig 1890, S. 196) auch die Federzeichnung der Leda im großherzoglichen Schloß zu Weimar (Photo. Braun 148) zugeschrieben. Lionardo hat zwei verschiedene Ledabilder entworfen. Die stehende Frauenfigur mit dem Schwan wiederholt sich in einigen Skizzen und von Nachfolgern ausgeführten Gemälden. (Müller-Walde im Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XVIII, 1897, S. 137. Eugène Müntz: »The Leda of Leonardo da Vinci.« The Athenaeum 1898, II, 393 und Léonard de Vinci, Paris, Hachette 1899, S. 424.) Die knieende Leda gehört nach Stil und Ausführung zu jener Bildergruppe, welche man mit der Kollektivbezeichnung Giampietrino umfaßt. Man vergleiche die Madonna bei Sir Fr. Cook in Richmond,

Exhibition of the Burlington fine arts Club 1899, No. 55, die nackte Gestalt der Egeria in einer Waldlandschaft beim Marchese Brivio in Mailand und die Abundantia in der Galeria Borromeo. Eine Wiederholung der Leda als Halbfigur besitzt Geheimrat Professor Justi in Bonn (No. 253). Oscar Eisenmann: Katalog der Gemäldegalerie zu Kassel, S. XIX.

TIZIANO VECELLI

Geboren zu Pieve di Cadore im Friaul 1477, gestorben zu Venedig 29. August 1576. Schüler des Giovanni Bellini, beeinflußt durch Giorgione. Tätig zu Venedig, kurze Zeit in Padua (1511), Rom (1545/46) und Augsburg (1548, 1550/51), das Haupt der venezianischen Malerschule.

Tafel 75, No. 250. BILDNIS DES DICHTERS CLÉMENT MAROT (1495 –1544)

Kniestück von vorn. Das brünette Antlitz wird von dunklem Barte umrahmt, die feurigen Augen blicken nach links. Er trägt schwarzes, geschlitztes Wams über gelbem Untergewand, das krause Haar deckt ein schwarzes Barett. Die Rechte hält ein Buch, auf welches auch die linke Hand hinweist.

Leinwand 127 : 94 cm. *FÜRST ZU WIED, NEUWIED.*

Ehemals in der Sammlung Wilhelms II., Königs der Niederlande.

Holzschnittreproduktion bei Suchier und Birch-Hirschfeld: Geschichte der französischen Literatur. Der Profilkopf des bezeichneten Stiches von René Boivin zeigt ähnliche Züge in höherem Lebensalter. Lichtdruck bei Petit de Julleville: Histoire de la Langue et de la Litérature française III, 1897, S. 104.

HOLLÄNDISCHE MEISTER DES XVII. JAHRHUNDERTS.

REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN

Maler und Radierer. Geboren 15. Juli 1606 zu Leyden, begraben zu Amsterdam 8. Oktober 1669. Schüler des Jakob van Swanenburgh zu Leyden und des Pieter Lastman in Amsterdam. Er lebte in Leyden bis Mitte des Jahres 1631 und siedelte dann nach Amsterdam über. 22. Juni 1634 vermählte er sich mit Saskia van Uilenburgh, welche bereits 1642 verstarb. Nach dem Verlust seines Vermögens wurden 1657 seine Kunstsammlungen, 1658 das Wohnhaus versteigert; er starb in drückender Armut.

Tafel 76, No. 365a. DIANA UND ACTAEON

Am Rande eines düsteren Waldes vollziehen sich gleichzeitig zwei Scenen aus Ovids Metamorphosen. Kallisto weigert sich, im Bewußtsein ihrer Schuld, am Bade der Nymphen im stillen Waldsee teilzunehmen. Sie wird von den Genossinnen in derber Balgerei überfallen und ihres Fehltritts überwiesen. Zugleich naht der Jäger Actaeon und erschaut die nackte Göttin, die an dem Halbmond

als Stirnschmuck kenntlich ist. Diana spritzt Wasser gegen den Frevler, und schon beginnt die Verwandlung. Es wächst ihm ein Hirschgeweih, und seine Meute wird von den Hunden der Diana angegriffen. Einige Nymphen suchen sich im Wasser zu verbergen, andere Badende beachten den Vorgang nicht. Im Hintergrund die Begleiter des Jägers. Links Aussicht in blaugrüne Gebirgsfernen.

Bezeichnet: REMBRANDT FC. 1635.

Leinwand 72 : 95 cm. *FÜRST ZU SALM-SALM, ANHOLT.*

Das Gemälde wurde 1774 in Paris versteigert.

W. Bode: Rembrandt-Werk, No. 196, mit genauer Literaturangabe. Die Gruppe Diana und Actaeon ist in Kupferstich reproduziert als Illustration zu »Ovids Metamorphosen«, Brüssel, François Foppens 1677.

Tafel 77, No. 368. WALDIGE LANDSCHAFT

Unter hohen Bäumen, deren Wipfel im Sonnenlicht erglühen, rastet eine alte Frau; mehrere Wanderer stehen umher. Vorn grasen einige Schafe neben ihrem Hirten. Rechts eine feste Burg. Über den Schloßgraben, auf dem Schwäne schwimmen, führt im Hintergrund eine Bogenbrücke. Gewitterwolken ziehen am Himmel.

Bezeichnet: REMB . . . *f* 163.

Eichenholz 30 : 46 cm. *FREIHERR VON KETTELER, SCHLOSS ERINGERFELD.*

Alter Familienbesitz, ehemals auf Schloß Harkotten.

In seiner bräunlichen Färbung und der grellen goldigen Beleuchtung steht das bisher unbekannte Werk des Meisters den Landschaften in der Galerie zu Oldenburg, No. 169, Braunschweig, No. 236, im Rijks-Museum und beim Earl of Northbrook, welche nach 1638 entstanden, nahe.

Tafel 78, No. 370. CHRISTUS AN DER SÄULE

Die Aktfigur eines Jünglings mit eingefallener Brust und klobigen Gliedmaßen steht bei Seitenlicht nach links gewandt in dämmerigem Raum. Der knochige Kopf mit wirrem, rotbraunem Haar ist gesenkt. Die sehnigen Arme sind auf dem Rücken gefesselt.

Eichenholz 34 : 28 cm. *FRAU VON CARSTANJEN, BERLIN.*

Galerie Baron de Beurnonville, Paris 1881, Radierung von Gaujean. Nach W. Bode: Rembrandt-Werk VI, No. 317, entstand die Studie um 1646. Entwurf (Federzeichnung) bei Freiherrn Max von Heyl in Darmstadt.

Tafel 79, No. 371. SELBSTPORTRÄT

des Künstlers vor der Staffelei stehend, bei der Arbeit an einem Bildnisse. Er wendet sich lachend zu dem Beschauer. Flackerndes Licht von oben rechts

streift die Leinenmütze, die furchige Stirn, die zwinkernden Augen und funkelt an dem goldgelben Schal. Lebensgroßes Brustbild.

Leinwand 82 : 63 cm. *FRAU VON CARSTANJEN, BERLIN.*

Vorbesitzer: Lord Saye and Sèle, Belvedere 1836, Sir Culling, E. Eardley, London 1860, Double, Paris 1881. Radierung von Jules Jacquemart 1869. Gazette des beaux-arts 1870, I, S. 464.
Nach W. Bode: Rembrandt-Werk No. 506, entstand das Gemälde um 1665.
— »Weshalb lacht der alte Mann so herzhaft? Wir können den Grund nicht erraten; deshalb verzerrt sich vor dem Blicke des Beschauers dieses starre Lachen allmählich in häßliches Grinsen, das uns bei einem Greise doppelt störend auffällt. Als malerische Schöpfung ist das Bild dagegen ein sehr charakteristisches Werk dieser letzten Jahre: ganz breit mit trocken impastierendem Pinsel hingeschrieben, in der reichen leuchtenden Färbung mit ihren kräftigen zinnoberroten und gelben Tönen und in dem leuchtenden Weiß der Kopfbinde, auf welche das hellste Licht fällt, steht es dem großen Gemälde des »Verlorenen Sohnes« in der Ermitage am nächsten.
W. Bode: Studien zur Geschichte der holländischen Malerei, 1883, S. 544.

FERDINAND BOL

Maler und Radierer, getauft zu Dordrecht im Juni 1616, begraben zu Amsterdam 24. Juli 1680. Vor 1640 siedelte er nach Amsterdam über und wurde Rembrandts Schüler. Tätig zu Amsterdam.

Tafel 80, No. 286. DIE VORSTEHER DER WEINHÄNDLERGILDE

Sieben schwarzgekleidete Herren sind um einen rotgedeckten Tisch versammelt. Der erste liest einen Brief, dessen Inhalt der zweite in ein Buch einträgt. Der dritte hält stehend ein Geschäftsbuch, ein alter Herr, seitwärts sitzend, wendet sich zum Beschauer, der folgende hat einen Brief in der Hand, der letzte redet mit lebhafter Gebärde. Links steht ein Diener mit dem Weinheber.

Leinwand 194 : 302 cm. *FÜRST ZU WIED, NEUWIED.*

Das Regentenstück befand sich ehemals in der Sammlung Wilhelms II., Königs der Niederlande.

FRANS HALS

Geboren von holländischen Eltern zu Antwerpen um 1580, kehrte um die Wende des Jahrhunderts nach Haarlem zurück und wurde dort 7. September 1666 begraben. Er war Schüler des Carel van Mander in Haarlem und starb nach überaus fruchtbarer Tätigkeit in drückender Armut. Führender Meister im Porträt und Sittenstück.

Tafel 81, No. 314, 315. BILDNISPAAR

Brustbild eines jugendlichen, übermütigen Mannes mit blondem Knebelbart, die linke Hand leicht an die Brust gelegt.

BILDNIS der jungen Gemahlin des Vorigen in schwarzer Seidenrobe und weißem Spitzenkragen, den Fächer in der Hand haltend. Lebensgroßes Brustbild nach rechts.

Eichenholz. Jede Tafel 66 · 55 cm.
FREIHERR VON HEYL ZU HERRNSHEIM, WORMS.

Die Porträts gehören in ihrer frischen eindringlichen Charakteristik, der freien Pinselführung bei malerischer Vollendung zu den ausgezeichneten Schöpfungen der früheren Periode des Meisters. Vormals in Sanderstead-Court.

Tafel 82, No 319 DER FRÖHLICHE ZECHER

Ein Mann mit langem Bart und struppigem Haar lüftet den breitkrämpigen Hut und erhebt seinen Krug. Halbfigur nach links gewandt.

Leinwand 70 : 59 cm. *HERZOG VON ARENBERG, BRÜSSEL.*

Ein Charaktertypus der Kneipe ist in dieser virtuosen Improvisation mit wuchtigen Zügen hingestellt. Unvermischt stehen olivfarbene, schwärzliche, gelbe, rote und graue Pinselstriche nebeneinander, sie enthalten Zeichnung und Modellierung und bringen das mimische Leben des derben verwitterten Kopfes, die Regsamkeit der Hände mit den bescheidensten Mitteln überraschend zur Wiedergabe. Nach dem trüben Farbenton und der Art der Behandlung entstand das Gemälde in der Spätzeit des Meisters.

JAN MIENSE MOLENAER

Maler und Stecher, geboren zu Haarlem nach 1600, begraben daselbst 19. September 1668. Unter dem Einfluß des Frans Hals gebildet. Er heiratete die hervorragende Malerin Judith Leyster, deren Werke mehrfach Frans Hals nahekommen und lebte zunächst in Haarlem und Heemstede. Um 1636 begab er sich nach Amsterdam und wurde dort von Rembrandt beeinflußt.

Tafel 83, No. 343. BEIM FRÜHSTÜCK

Drei junge Männer und ein Mädchen sind lachend um den Frühstückstisch vereint. Ein Kavalier gießt dem Mädchen scherzend Wein über den Kopf, ein zweiter, von gebräuntem Teint, schneidet sich ein Stück aus einer Pastete, der dritte gießt sich mit weitem Schwung Wein in ein Glas. Halbfiguren.

Bezeichnet: I M R ANNO 1629.

Leinwand 108 : 129 cm. *FREIHERR VON HEYL ZU HERRNSHEIM, WORMS.*

Jan Miense Molenaer steht in diesem Jugendwerk in naher Beziehung zu Frans Hals und dessen Schülern. »Seine frische Auffassung, seine derben Volkstypen, die lockere Art der Zusammenstellung seiner Figuren, die einfachen Genremotive, der harmlose Humor und die Naivetät, die reiche Färbung in einem feinen, graulich-blonden Tone, die breite flächige Behandlung stammen unmittelbar von seinem großen Landsmanne.« W. Bode und A. Bredius: Der Haarlemer Maler Johannes Molenaer in Amsterdam. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen XI, 1890, S. 70.

PIETER DE HOOCH (DE HOOGH)

Geboren um 1630 zu Rotterdam, gestorben vermutlich zu Amsterdam nach 1677. Schüler des C. P. Berchem, gebildet unter dem Einfluß Rembrandts. Tätig vorübergehend im Haag und in Delft, vornehmlich in Amsterdam.

Tafel 84, No. 326. HOLLÄNDISCHES WOHNZIMMER

Am Fenster sitzt rechts eine Frau in blauem Rock, roter, seidener Pelzjacke und Schürze. Sie liest in einem Buch. Ein Kind neben ihr in gelbem Kleidchen spielt mit einem Reifen. Durch die geöffnete Tür blickt man über den Fliesenboden eines Ganges, der an dem Hausgarten vorbeiführt. Ein Herr entfernt sich und schreitet einem Torweg zu. Links im Zimmer steht Tisch und Stuhl unter einem Gemälde, das die Befreiung der Andromeda darstellt. Ein Windspiel umkreist furchtsam einen zornigen Affen. Helles kühles Tageslicht läßt die kräftigen Lokalfarben zur Geltung kommen.

Leinwand 57 : 75 cm. *HERZOG VON ARENBERG, BRÜSSEL.*

GERARD TER BORCH

Geboren zu Zwolle 1617, starb zu Deventer 8. Dezember 1681. Schüler seines Vaters Gerard Ter Borch, später durch den Einfluß des Frans Hals in Haarlem weitergebildet. 1635 begab sich der Künstler nach England. Nach einer Italienreise hielt er sich 1646 bis 1648 in Münster auf. Von dort begleitete er den Gesandten Graf Peñeranda nach Spanien. Durch Frankreich kehrte er in die Heimat zurück. Seit 1655 war er in Deventer ansässig und bekleidete die bürgerliche Ehrenstelle eines »Gemeensman«.

Tafel 85, No. 390. DIE ANKUNFT DES HOLLÄNDISCHEN GESANDTEN ADRIAEN PAUW v. HEEMSTEDE

zum Friedenskongreß zu Münster 1646. Vier tiefbraune feurige Rosse ziehen den Reisewagen, in dem der Gesandte, seine Gattin und Tochter sitzen. Flinke Läufer in karminroter Livree begleiten den Wagen, Kavaliere reiten voraus, einige Frauen stehen an der Seite der Landstraße. Den Hintergrund bildet eine Ansicht der Stadt Münster.

Bezeichnet: GT BORCH und GVH

Leinwand 99 : 159½ cm. *STADT MÜNSTER.*

Das Monogramm GVH bezieht sich auf den Urheber der Landschaft. Seiner Durchschnittsleistung hat erst der geniale Genremaler und Porträtist durch die feinen und lebhaft bewegten Figuren höhere Qualitäten verliehen. Die Tiefenwirkung ist durch den Zug, der sich schräg in die Tiefe bewegt, gesteigert; die konventionelle Farbengebung des Bildes empfängt erst Charakter durch das brennende Rot der Livreen, den graubraunen Ton mit mattsilberigem Schimmer, mit dem die Figuren umkleidet sind. Die winzigen Bildnisköpfe erscheinen bei aller Subtilität frisch und lebendig. — Legat W. Hüffer in Rom 1895.

AELBERT CUYP

Maler und Radierer. Geboren zu Dordrecht im Oktober 1620, begraben daselbst 7. November 1691. Schüler seines Vaters Jakob Gerritsz. Cuyp. Tätig vornehmlich in Dordrecht.

Tafel 86, No. 295. HIRTEN INMITTEN IHRER HERDE

Am Abhang eines bewaldeten Hügels ruht ein Hirt, zu seinen Füßen liegt eine braune Kuh und eine gescheckte steht daneben. Eine Hirtin deutet nach dem fernen Fluß. Die Atmosphäre ist von dem goldigen Licht der Abendsonne erfüllt.
Bezeichnet: A. CUYP.

Leinwand 100 : 133 cm. *FRAU VON CARSTANJEN, BERLIN.*

Vormals Lord Coventry 1834, Wynn Elis 1876.
Smith: Catalogue raisonné V, 458, No. 280.

VLÄMISCHE MEISTER DES XVII. JAHRHUNDERTS

PETRUS PAULUS RUBENS

Maler und Radierer, geboren zu Siegen am 28. Juni 1577, starb zu Antwerpen 30. Mai 1640. Schüler des Tobias Verhaeght, dann (1591 bis 1594) des Adam van Noort und hauptsächlich (1594 bis 1598) des Otto van Veen. Im Sommer 1600 reiste er nach Italien und wurde Maler des Vincenzo Gonzaga, Herzog von Mantua. Vorübergehend hielt er sich in Venedig, Rom, Genua auf, begab sich 1605 nach Spanien und kehrte Herbst 1608 nach Antwerpen zurück. 1609 ernannte ihn der Erzherzog Albrecht zum Hofmaler. Seine Tätigkeit in Antwerpen unterbrachen Reisen nach Paris, Madrid und London.

Tafel 87, No. 270. BILDNIS DER HELENE FOURMENT

der zweiten Gattin des Künstlers, kurz nach der Vermählung. Lebensgroßes Brustbild nach rechts. Der Blick ist auf den Beschauer gewandt. Hellblonde Locken quellen unter dem Barett mit weißen Federn hervor und umrahmen das frische, heitere Antlitz. Sie trägt ein schwarzes, ausgeschnittenes Kleid, durchsichtiges, weißes Brusttuch, Perlenschnur und Ohrgehänge.

Eichenholz 65 : 50 cm. *KONSUL WEBER, HAMBURG.*

Eigenhändiges Werk des Meisters, der das blühende, rosigschimmernde Antlitz, den temperamentvollen Blick, das lichtgoldige Haar neben weichen Straußenfedern, die jugendlichen Formen in schwarzem Mieder mit allem Liebreiz und feiner Koketterie durch die Charme seines Kolorits, seines geistreichen Vortrages zur Geltung bringt.

Max Rooses: L'oeuvre de Rubens IV, Anvers 1890, S. 164, No. 942. F. Schlie im Text zu W. Unger's »Galerie Weber« mit Radierung, Wien 1891. Wörmann: Graphische Künste, Wien 1891, XIV, S. 30, 35 und »Verzeichnis der älteren Gemälde der Galerie Weber in Hamburg«, Dresden 1892, No. 162. Eine Kopie, Halbfigur mit Händen, von Mijtens befindet sich in der Antwerpener Galerie, No. 266.

ANTONIUS VAN DYCK

Maler und Radierer, geboren zu Antwerpen 22. März 1599, starb zu Blackfriars 9. Dezember 1641. Schüler des Hendrik van Balen. Seit 1618 Mitglied der St. Lucasgilde zu Antwerpen; er arbeitete einige Jahre bei Rubens, begab sich 1623 nach Italien und hielt sich in Venedig und Rom, vornehmlich in Genua auf. 1627 kehrte er nach Antwerpen zurück und reiste zum zweiten Male nach London (erster Aufenthalt hatte 1620/21 stattgehabt). Er wurde 1632 Ritter und Hofmaler Karls I. von England. Seine Tätigkeit in England unterbrachen Reisen nach Brüssel 1634/35 und Paris 1640/41.

Tafel 88, No. 259. BILDNIS EINER VORNEHMEN JUNGEN DAME

in schwarzem Seidenkleid und Spitzenkragen. Sie sitzt in einem Lehnsessel nach links gewandt. Die feingeformten weichen Hände sind lässig zur Schau gestellt; die Linke hält Rosen im Schoße, die Rechte ruht auf der Stuhllehne. Das runde, frische Antlitz, von blondem Haar umrahmt, blickt nach vorn. Eine Goldkette mit Medaille hängt um ihre Schultern. Über den Schaft einer Säule ist ein Vorhang seitwärts aufgenommen. Kniestück.

Leinwand 124½ : 101 cm. *FRAU VON CARSTANJEN, BERLIN.*

Nach W. Bode (Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen IV, 1883, S. 194) ist die Entstehung des Bildes wohl unmittelbar nach van Dycks Rückkehr nach Antwerpen (im Jahre 1626) anzusetzen. Vormals Hope, London 1816; Walson Paylor Esq. 1823. Radierung von L. Kühn.

Tafel 89, No. 262 BILDNIS

des zweiten Sohnes König Karls I. von England, Jakob Herzog von York, geboren 14. Oktober 1633. Das Kind ist etwa 3 Jahre alt und steht in blauem Atlaskleidchen, einen Apfel in den Händen, nach links gewandt. Vor ihm ein Hühnerhund. Das zarte Köpfchen ist mit einer Knabenhaube bedeckt.

Leinwand 89 : 67 cm. *PROFESSOR GÖTZ MARTIUS, KIEL.*

Veränderte Wiederholung der entsprechenden Gestalt in der Bildnisgruppe zu Turin No. 338.

JOOS VAN CRAESBEECK

Geboren zu Neerlinter um 1606, starb vor 1661 in Brüssel. Er kam als Bäcker nach Antwerpen, schloß sich an Adr. Brouwer an und wurde 1633/34 als Meister in die St. Lucasgilde aufgenommen. 1651 zog er nach Brüssel.

Tafel 90, No. 258. DIE MALERWERKSTATT

Der Künstler von der Rückseite sichtbar, ein Federbarett auf dem Kopfe, sitzt vor seiner Staffelei und malt eine Gruppe von sechs Figuren, die um einen Tisch versammelt sind. Ein Kavalier spielt die Gitarre, ein zweiter erhebt das Glas, ein dritter spricht mit einer Dame. Eine Frau liest in einem Notenhefte, ein junger Mann steht rauchend am Kamin. Auf einem Tische liegen Pinsel, Paletten, Bücher. Farbentöpfe stehen umher. An der Rückwand ist eine Landkarte aufgehängt.

Bezeichnet links an der Tür: J. V. C. B.

Eichenholz 49 : 65 cm. *HERZOG VON ARENBERG, BRÜSSEL.*

Meisterwerk des Künstlers in blondem Ton und feinem Helldunkel bei bleichem seitlichen Licht. Im Kolorit herrschen Gelbbraun neben Silbergrau, Schwarz und Blau vor. Burger: (Thoré) sieht in dem jungen Raucher das Bildnis des Adr. Brouwer.
La Galerie d'Arenberg à Bruxelles, S. 95.

ZUSATZ

Zu Seite 13. MEISTER KONRAD VON SOEST

Auf kürzlich aufgenommenen scharfen Photographien des Altarwerkes zu Niederwildungen sind die Reste der von J. B. Nordhoff als verschwunden bezeichneten Inschrift am Rand und den unteren Leisten der Rahmen der Flügeltafeln deutlich erkennbar. Im Bilde Sta. Katharina und Johannes Baptist steht: tmpbs r . . . div . . conr . . . stolen plbanS. Am Rahmen: hoc opus eſt completum per conradum . . . . . Rechts: sub anno Dm̄i mcccc . . . . pso die beati Einardii confessoris. Da die entscheidenden Buchstaben ausgebrochen sind, dürfte jedoch die genaue Datierung auch ferner strittig bleiben.

TAFELN

TAFEL I

KAT.-No. 103

MEISTER VON SOEST, BEGINN DES XIII. JAHRHUNDERTS

MÜNSTER: KUNSTVEREIN

ANTEPENDIUM

ORIGINAL 99 : 195 cm



TAFEL 2

KAT.-No. 103a

NIEDERSÄCHSISCHER MEISTER, XIII. JAHRHUNDERT

GOSLAR: STÄDTISCHER BESITZ

ANTEPENDIUM

ORIGINAL 93 : 148 cm



TAFEL 3

KAT.-No. 4

KÖLNISCHER MEISTER NACH 1360

BERLIN: KÖNIGLICHE MUSEEN

DIPTYCHON

ORIGINAL, JEDE TAFEL 49 : 33 cm



TAFEL 4

KAT.-No. 11

KÖLNISCHER MEISTER UM 1410

KÖLN: HEINRICH FRIDT

FLÜGELALTÄRCHEN

ORIGINAL, MITTELBILD 80 : 48 cm
FLÜGEL JE 80 : 24 cm



TAFEL 5

KAT.-No. 88

NIEDERRHEINISCHER MEISTER, BEGINN DES XV. JAHRHUNDERTS

BONN: PROVINZIAL MUSEUM

MARIENALTÄRCHEN

ORIGINAL 88 : 148 cm



TAFEL 6

KAT.-No. 11a

RHEINISCHER MEISTER UM 1420

FRANKFURT a. M.: HISTORISCHES MUSEUM

DER PARADIESESGARTEN

ORIGINAL 24 : 31 cm



TAFEL 7

KAT.-No. 17

STEPHAN LOCHNER

KÖLN: PRIESTERSEMINAR

DIE MADONNA MIT DEM VEILCHEN

ORIGINAL 210 1/2 : 99 cm



TAFEL 8

KAT.-No. 21

STEPHAN LOCHNER

ALTENBURG: PRINZESSIN MORITZ VON SACHSEN

ANBETUNG DES KINDES

ORIGINAL 36 : 23 cm



TAFEL 9

KAT.-No. 27

DER MEISTER DER GLORIFIKATION MARIÄ

WORMS: FREIHERR VON HEYL

VERHERRLICHUNG MARIÄ

ORIGINAL 170 : 92 cm



TAFEL 10

KAT.-No. 31

DER MEISTER DES MARIENLEBENS

BONN: FRAU DR. VIRNICH

MITTELBILD EINES ALTARWERKES

ORIGINAL 127 : 146 cm



TAFEL 11

KAT.-No. 36

DER MEISTER DER LYVERSBERGER PASSION

LINZ: PFARRKIRCHE ST. MARTIN

MARIENALTAR, MITTELSTÜCK

ORIGINAL 82 : 153 cm



TAFEL 12
KAT.-No. 40

DER MEISTER DER HEILIGEN SIPPE

BERLIN: FRAU VON CARSTANJEN

VOTIVBILD DES GRAFEN ZU NEUENAHR

ORIGINAL 127 : 177 cm



TAFEL 13

KAT.-No. 41

DER MEISTER DER HEILIGEN SIPPE

VELEN: GRAF LANDSBERG-VELEN

ANBETUNG DER KÖNIGE

ORIGINAL 69:61 cm



TAFEL 14

KAT.-No. 46

DER MEISTER DES HL. BARTHOLOMÄUS

MAINZ: STÄDTISCHES MUSEUM

FLÜGELTAFEL

ORIGINAL 125 : 72 cm



TAFEL 15

KAT.-No. 47

DER MEISTER VON ST. SEVERIN

HAMBURG: KONSUL WEBER

ZWEI FLÜGEL EINES ALTARWERKES

ORIGINALE JE 127 : 100 cm





TAFEL 16

KAT.-No. 56

NIEDERRHEINISCHER MEISTER UM 1510

AACHEN: KOLLEGIAT-STIFTSKAPITEL

MITTELBILD EINES ALTARWERKES

ORIGINAL 143 : 242 cm



TAFEL 17

KAT.-No. 56

NIEDERRHEINISCHER MEISTER UM 1510

AACHEN: KOLLEGIAT-STIFTSKAPITEL

FLÜGEL EINES ALTARWERKES

ORIGINALE JE 143 : 114 cm





TAFEL 18

KAT.-No. 57

JOOS VON CLEVE

PARIS: R. KANN

MADONNA

ORIGINAL 50:37 cm



TAFEL 19

KAT.-No. 57a

JOOS VON CLEVE

LONDON: CAPTAIN HOLFORD

HEILIGE FAMILIE

ORIGINAL 73 : 55 cm



TAFEL 20

KAT.-No. 60

JOOS VON CLEVE

HAMBURG: KONSUL WEBER

CHRISTUS AM KREUZE

ORIGINAL 80 : 64 cm



TAFEL 21

KAT.-No. 67

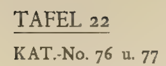
BARTHOLOMÄUS BRUYN

BERLIN: GEHEIMRAT VON KAUFMANN

HEILIGE NACHT

ORIGINAL 135:152 cm





TAFEL 22

KAT.-No. 76 u. 77



BARTHOLOMÄUS BRUYN

BERLIN: JAMES SIMON

ZWEI BILDNISSE

ORIGINALE JE 40 : 28 cm


1534


1534

TAFEL 23

KAT.-No. 85



ANTON WOENSAM VON WORMS

WORMS: FREIHERR VON HEYL

HEILIGE SIPPE

ORIGINAL 68 . 64 cm



TAFEL 24

KAT.-No. 91

NIEDERRHEINISCHER MEISTER, ENDE DES XV. JAHRHUNDERTS

ALTARFLÜGEL

ORSOY: KATHOLISCHE PFARRKIRCHE

ORIGINAL 275 · 290 cm



TAFEL 25

KAT.-No. 101

JAN JOEST

KALKAR: PFARRKIRCHE ST. NICOLAI

FLÜGEL EINES HOCHALTARS

ORIGINAL, JEDES BILD 107 : 86 cm



TAFEL 26

KAT.-No. 101

JAN JOEST

KALKAR: PFARRKIRCHE ST. NICOLAI

FLÜGEL EINES HOCHALTARS

ORIGINAL, JEDES BILD 107 : 86 cm



TAFEL 27

KAT.-No. 101

JAN JOEST

KALKAR: PFARRKIRCHE ST. NICOLAI

DETAIL VON TAFEL 25

ORIGINAL 107 : 86 cm



TAFEL 28

KAT.-No. 101

JAN JOEST

KALKAR: PFARRKIRCHE ST. NICOLAI

DETAIL VON TAFEL 25

ORIGINAL 107 : 86 cm



TAFEL 29

KAT.-No. 104

WESTFÄLISCHER MEISTER, ENDE DES XIV. JAHRHUNDERTS

SOEST: ST. PATROKLI-MÜNSTER

TRIUMPHKREUZ (Rückseite)

ORIGINAL 212 · 159 cm


Johannes
Inri
Sanctus lucas
S marcus

TAFEL 30

KAT.-No. 105

MEISTER KONRAD VON SOEST

SOEST: ST. PATROKLI-MÜNSTER

DER BISCHOF NIKOLAUS

ORIGINAL 108 : 169 cm



TAFEL 31

KAT.-No. 110

SOESTER SCHULE, ANFANG DES XV. JAHRHUNDERTS

SOEST · ST. PAULI-GEMEINDE

MITTELSTÜCK EINES ALTARWERKES

ORIGINAL 135 : 272 cm



TAFEL 32

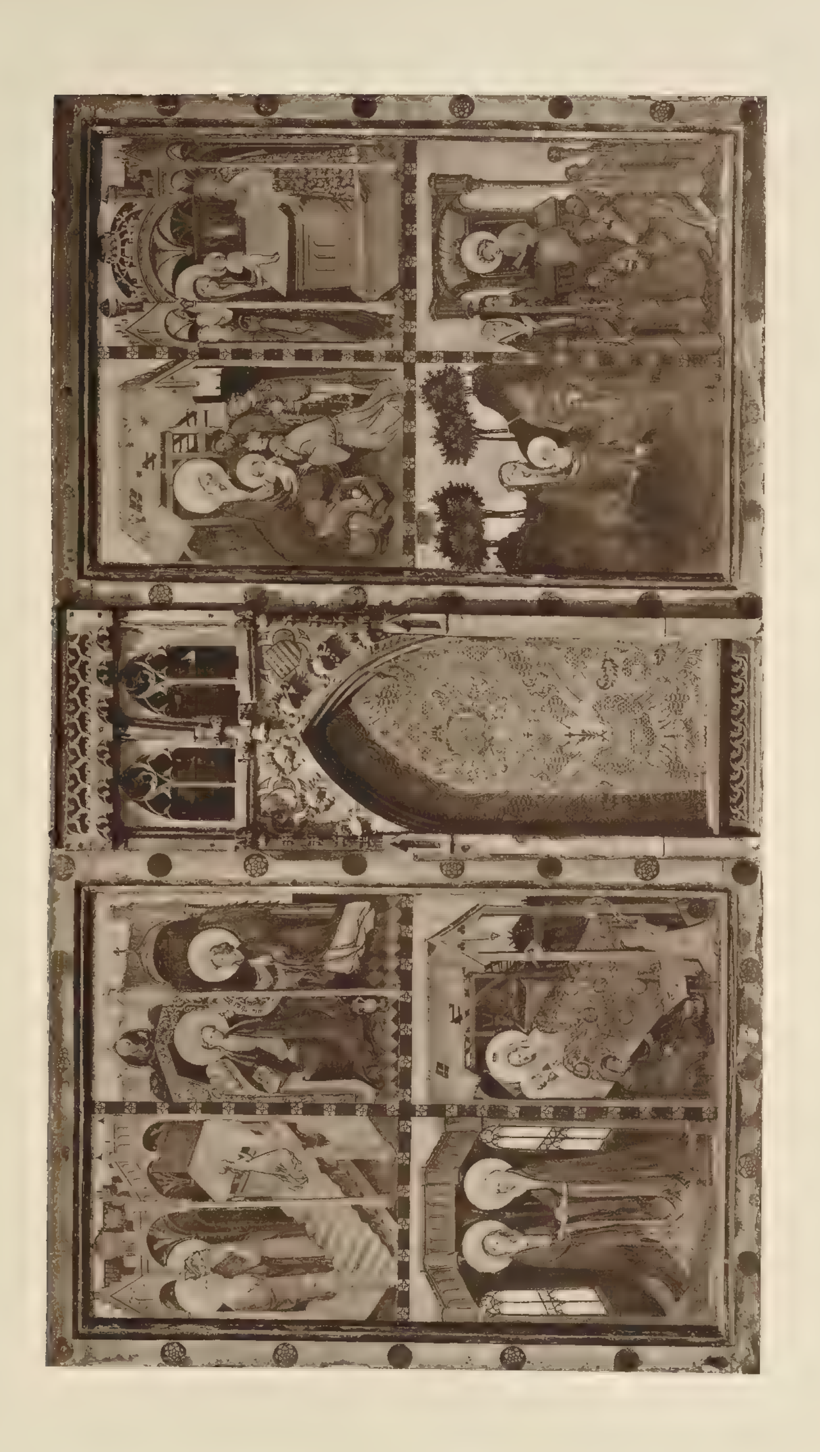
KAT.-No. 110a

WESTFÄLISCHER MEISTER UM 1421

FRÖNDENBERG: ALTE PFARRKIRCHE

ZWEI TAFELN EINES ALTARWERKES

ORIGINAL, JEDE TAFEL 147 : 121 cm



TAFEL 33

KAT.-No. 112

DER MEISTER DES LIESBORNER ALTARS

MÜNSTER: KUNSTVEREIN

EIN ENGEL

ORIGINAL 30½ : 25 cm



TAFEL 34

KAT.-No. 118

NACHFOLGER DES LIESBORNER MEISTERS

SOEST: ST. MARIA ZUR HÖHE

ALTARTAFEL

ORIGINAL 179 : 267 cm



TAFEL 35

KAT.-No. 120

WESTFÄLISCHER MEISTER 1473

SOEST: ST. MARIA ZUR WIESE

FLÜGELALTAR DER HEILIGEN ANNA

ORIGINAL, MITTELSTÜCK 122 : 167 cm
FLÜGEL 122 : 73 cm



TAFEL 36

KAT.-No. 123a

VIKTOR UND HEINRICH DÜNWEGGE

DORTMUND: PROPSTEIKIRCHE

ALTARWERK: MITTELBILD

ORIGINAL 210 : 371 1/2 cm



TAFEL 37

KAT.-No. 123a

VIKTOR UND HEINRICH DÜNWEGGE

DORTMUND: PROPSTEIKIRCHE

ALTARWERK, RECHTER FLÜGEL

ORIGINAL 210 : 174½ cm



TAFEL 38

KAT.-No. 123a

VIKTOR UND HEINRICH DÜNWEGGE

DORTMUND: PROPSTEIKIRCHE

ALTARWERK, LINKER FLÜGEL

ORIGINAL 210 : 174 1/2 cm



TAFEL 39

KAT.-No. 125

VIKTOR UND HEINRICH DÜNWEGGE

WESEL: RATHAUS

EIDESLEISTUNG

ORIGINAL 117 : 141 cm



TAFEL 40

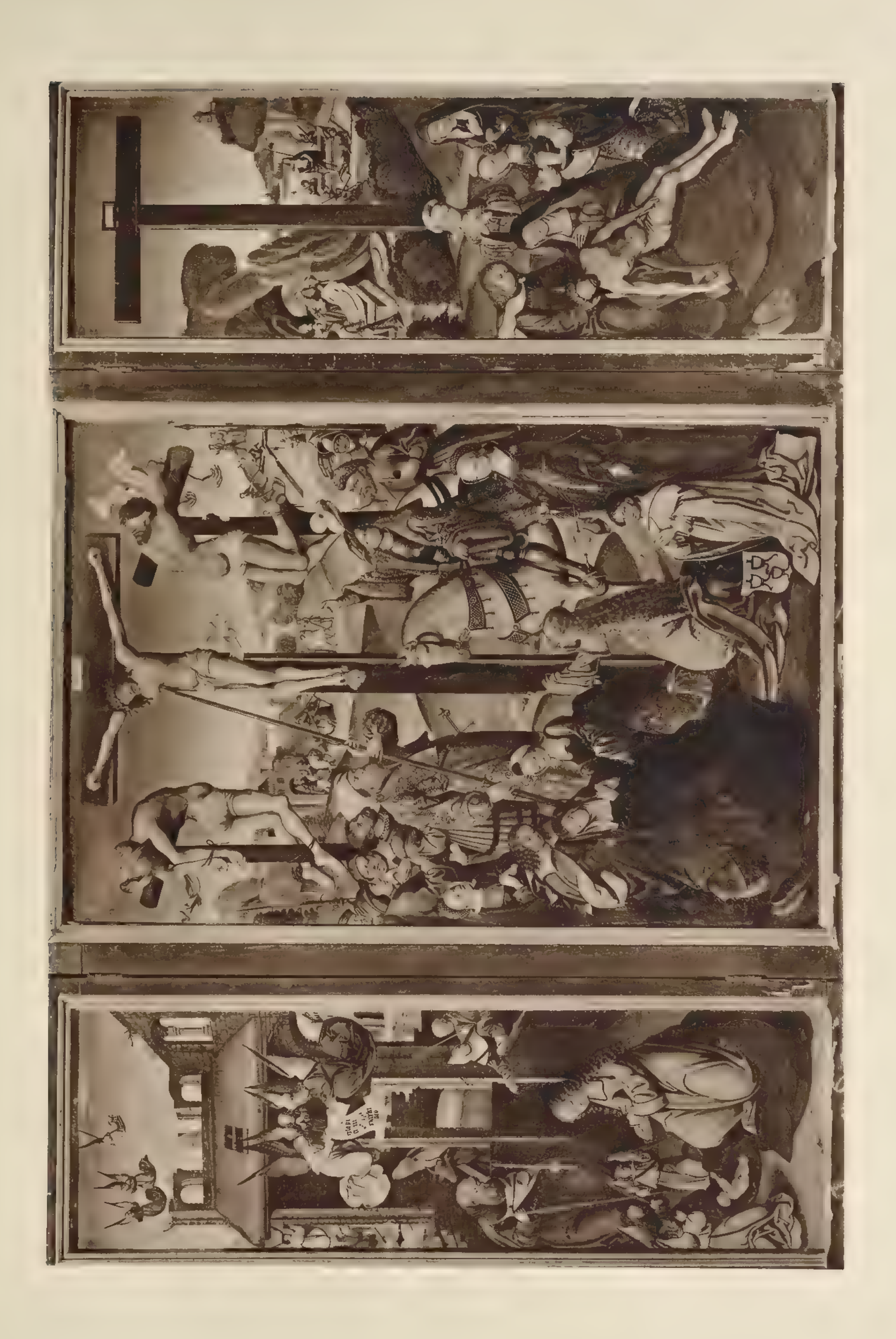
KAT.-No. 123

VIKTOR UND HEINRICH DÜNWEGGE

CAPPENBERG: KLOSTERKIRCHE

ALTARWERK

ORIGINAL, MITTELSTÜCK 106 : 70 cm
FLÜGEL 106 : 33½ cm



TAFEL 41

KAT.-No. 126/127

VIKTOR UND HEINRICH DÜNWEGGE

XANTEN · STIFTSKIRCHE ST VIKTOR

ZWEI FLÜGELTAFELN VORDERSEITE

ORIGINAL, JEDE TAFEL 146 : 76 cm





TAFEL 42

KAT.-No. 126/127

VIKTOR UND HEINRICH DÜNWEGGE

XANTEN: STIFTSKIRCHE ST. VIKTOR

ZWEI FLÜGELTAFELN RÜCKSEITE

ORIGINAL, JEDE TAFEL 146 : 76 cm





TAFEL 43

KAT.-No. 128

VIKTOR UND HEINRICH DÜNWEGGE

XANTEN: STIFTSKIRCHE ST. VIKTOR

FLÜGEL DES ANTONIUSALTARS

ORIGINAL 230 : 225 cm



TAFEL 44

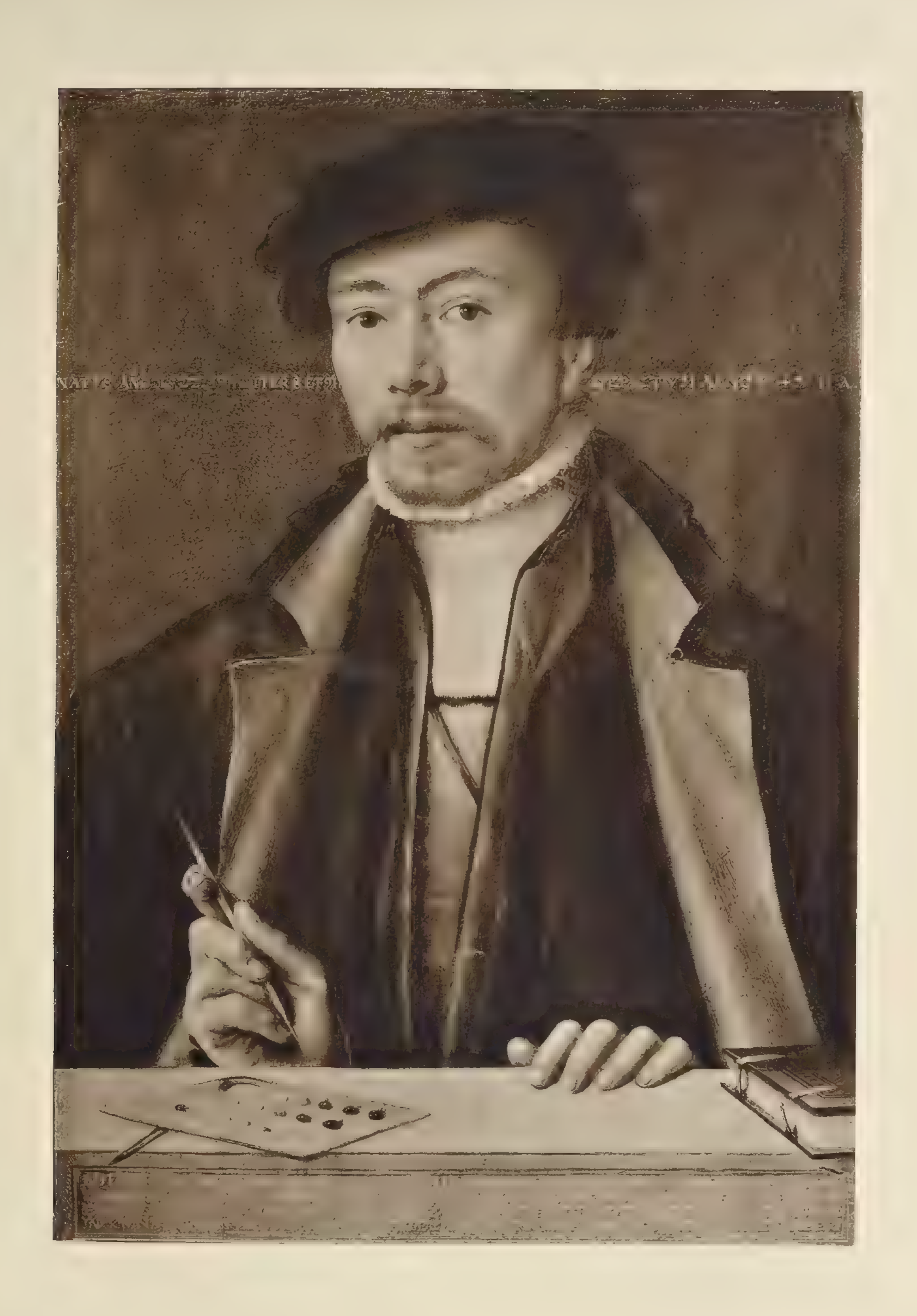
KAT.-No. 132

LUDGER TO RING

BASEL: PARAVICINI-VISCHER

SELBSTBILDNIS

ORIGINAL 35 : 24½ cm



TAFEL 45

KAT.-No. 139

JAN VAN EYCK ZUGESCHRIEBEN

DARMSTADT: FREIFRAU VON HEYL

PETRUS MIT STIFTER

ORIGINAL 22 : 19 cm



TAFEL 46

KAT.-No. 145

AELBRECHT BOUTS

AACHEN: DR. ADAM BOCK

FLÜGELALTÄRCHEN

ORIGINAL, LINKS 45 : 27 cm
RECHTS 38 : 24 cm



TAFEL 47

KAT.-No. 242/243

SIMON MARMION

NEUWIED: FÜRST ZU WIED

DAS LEBEN DES ST. BERTIN

ORIGINAL, JEDE TAFEL 56 : 147 cm





TAFEL 48

KAT.-No. 242

SIMON MARMION

DETAIL VON TAFEL 47 OBEN

NEUWIED: FURST ZU WIED



TAFEL 49

KAT.-No. 242

SIMON MARMION

NEUWIED: FÜRST ZU WIED

DETAIL VON TAFEL 47 OBEN



TAFEL 50

KAT.-No. 243

SIMON MARMION

NEUWIED: FÜRST ZU WIED

DETAIL VON TAFEL 47 UNTEN



TAFEL 51

KAT.-No. 243

SIMON MARMION

NEUWIED: FÜRST ZU WIED

DETAIL VON TAFEL 47 UNTEN



TAFEL 52

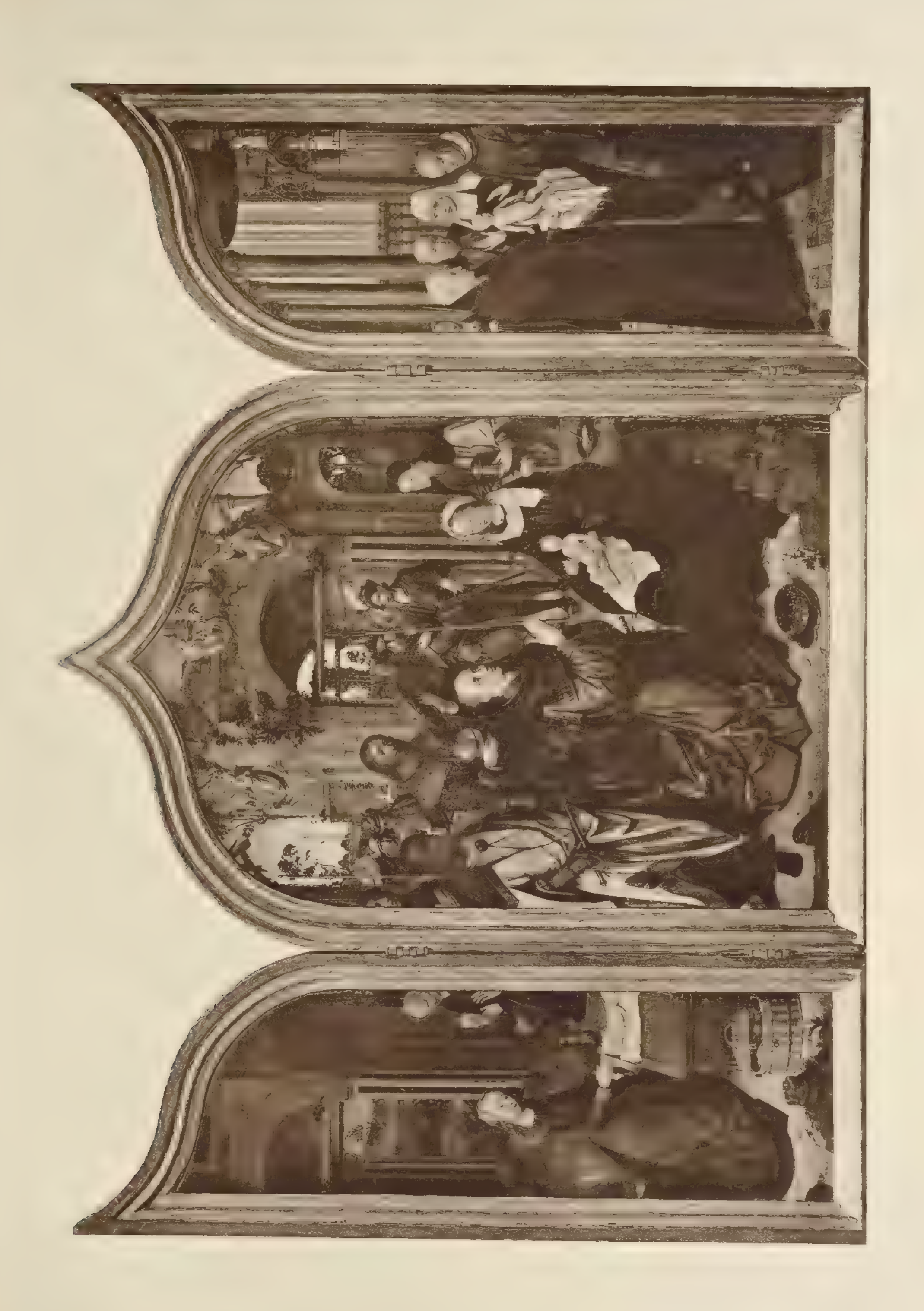
KAT.-No. 154

BRÜGGER MEISTER, BEGINN DES XVI. JAHRHUNDERTS

LONDON: DURLACHER BROTHERS

TRIPTYCHON

ORIGINAL, MITTELSTÜCK 96 : 82 cm
FLÜGEL 96 : 29 cm



TAFEL 53

KAT.-No. 163

QUINTEN MASSYS

WIEN: FÜRST LIECHTENSTEIN

BILDNIS EINES CHORHERRN

ORIGINAL 73 : 60 cm



TAFEL 54

KAT.-No. 165

MARINUS VAN ROYMERSWALE

STOVERN: FREIHERR VON TWICKEL

THRONENDE MADONNA

ORIGINAL 90 1/2 : 71 cm



TAFEL 55

KAT.-No. 167

JOACHIM PATINIR

BERLIN: VON WESENDONK

HÜGELLANDSCHAFT

ORIGINAL 44 : 55 cm



TAFEL 56

KAT.-No. 177

MEISTER DER WEIBLICHEN HALBFIGUREN

ANHOLT: FÜRST ZU SALM-SALM

MARIA MAGDALENA

ORIGINAL 53 : 40 cm



TAFEL 57

KAT.-No. 185

HERRI MET DE BLES

NEUWIED: FÜRST ZU WIED

ANBETUNG DER KÖNIGE

ORIGINAL 109 : 75 cm



TAFEL 58

KAT.-No. 191

NIEDERRHEINISCH-HOLLÄNDISCHER MEISTER UM 1480

BUDAPEST: NATIONAL-GALERIE

DER KALVARIENBERG

ORIGINAL 145 1/2 : 109 cm



TAFEL 59

KAT.-No. 200

JAN MOSTAERT

BERLIN: VON WESENDONK

FLÜGELALTAR

ORIGINAL, MITTELBILD 109 : 71 cm
FLÜGEL JE 115 : 35 cm



TAFEL 60

KAT.-No. 202

CORNELIS ENGELBRECHTSZ.

BASEL: FRAU BACHOFEN-BURCKHARDT

KALVARIENBERG

ORIGINAL 74 : 83 cm



TAFEL 61

KAT.-No. 204

LUCAS VAN LEYDEN

WIEN: FÜRST LIECHTENSTEIN

DIE EINSIEDLER PAULUS UND ANTONIUS

ORIGINAL 33 : 47 cm



TAFEL 62

KAT.-No. 209

PIETER BRUEGHEL DER ÄLTERE

ROTTERDAM: DR VON VALKENBURG

BETRUNKENER BAUER

ORIGINAL 55 : 43 cm



TAFEL 63

KAT.-No. 239

KONRAD WITZ

STRASSBURG · STÄDTISCHE GEMÄLDESAMMLUNG

H. H. KATHARINA UND MAGDALENA

ORIGINAL 161 : 130 cm



TAFEL 64

KAT. No. 236

SCHWÄBISCHER MEISTER UM 1445

DONAUESCHINGEN: FÜRST VON FÜRSTENBERG

DIE EINSIEDLER PAULUS UND ANTONIUS

ORIGINAL 134 . 78 cm


Dis ist die legend von sant antonius und auch von sant paulus anno dni

TAFEL 65

KAT.-No. 238

MARTIN SCHONGAUER

COLMAR: ST. MARTINSKIRCHE

MADONNA IM ROSENHAG

ORIGINAL 201 : 112 cm



TAFEL 66

KAT.-No. 238

MARTIN SCHONGAUER

COLMAR: ST. MARTINSKIRCHE

DETAIL VON TAFEL 65



TAFEL 67

KAT.-No. 226

DER MEISTER DES HAUSBUCHES

FREIBURG. STADTISCHES MUSEUM

MITTELSTUCK EINES FLUGELALTARS

ORIGINAL 130 : 173 cm



TAFEL 68

KAT.-No. 227

DER MEISTER DES HAUSBUCHES

SIGMARINGEN: FÜRST VON HOHENZOLLERN

AUFERSTEHUNG CHRISTI

ORIGINAL 131 : 76 cm



TAFEL 69

KAT.-No. 225

DER MEISTER DES HAUSBUCHES

DRESDEN: KÖNIGLICHE GEMÄLDEGALERIE

BEWEINUNG CHRISTI

ORIGINAL 130 : 173 cm



TAFEL 70

KAT.-No. 231

DER MEISTER DES HAUSBUCHES

GOTHA: HERZOGLICHES MUSEUM

LIEBESPAAR

ORIGINAL 114 : 80 cm


Sye · etz
Jch · han · etz · syr
verdan · wann
gewisse · lan
het
vn · billich
Sye
uch · nyt · gantz
hat
veracht
Dyr · uch · dass
schmuckin
hat
gemacht

TAFEL 71

KAT.-No. 219

ALBRECHT DÜRER

DARMSTADT: GROSSHERZOG VON HESSEN

BILDNIS

ORIGINAL 46 : 33 cm



TAFEL 72

KAT.-No. 212

ALBRECHT ALTDORFER

FRANKFURT: FRITZ GANS

DER ABSCHIED DER APOSTEL

ORIGINAL 42 : 32 cm



TAFEL 73

KAT.-No. 213

HANS SEBALD BEHAM

BASEL: DR. DANIEL BURCKHARDT

DER VERLORENE SOHN

ORIGINAL: 57 : 87 cm



TAFEL 74

KAT.-No. 252

LIONARDO DA VINCI

NEUWIED: FÜRST ZU WIED

LEDA

ORIGINAL 129 : 106 cm



TAFEL 75

KAT.-No. 250

TIZIANO VECELLI

NEUWIED: FÜRST ZU WIED

CLÉMENT MAROT

ORIGINAL 127 : 94 cm



TAFEL 76

KAT.-No. 365a

REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN

ANHOLT: FÜRST ZU SALM-SALM

DIANA UND ACTÄON

ORIGINAL 72 : 95 cm



TAFEL 77

KAT.-No. 368

REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN

SCHLOSS EHRINGERFELD: FREIHERR VON KETTELER

WALDIGE LANDSCHAFT

ORIGINAL 30 : 46 cm



TAFEL 78

KAT.-No. 370

REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN

BERLIN: FRAU VON CARSTANJEN

CHRISTUS AN DER SÄULE

ORIGINAL 34 : 28 cm



TAFEL 79

KAT.-No. 371

REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN

BERLIN: FRAU VON CARSTANJEN

SELBSTPORTRÄT

ORIGINAL 82 : 63 cm



TAFEL 80

KAT.-No. 286

FERDINAND BOL

VORSTEHER DER WEINHÄNDLERGILDE

NEUWIED: FÜRST ZU WIED

ORIGINAL 194 : 302 cm



TAFEL 81

KAT.-No. 314/315

FRANS HALS

WORMS: FREIHERR VON HEYL

ZWEI BILDNISSE

ORIGINALE JE 66 : 55 cm





TAFEL 82

KAT.-No. 319

FRANS HALS

BRÜSSEL · HERZOG VON ARENBERG

DER FRÖHLICHE ZECHER

ORIGINAL 70 : 59 cm



TAFEL 83

KAT.-No. 343

JAN MIENSE MOLENAER

WORMS: FREIHERR VON HEYL

BEIM FRÜHSTÜCK

ORIGINAL 108 · 129 cm



TAFEL 84

KAT.-No. 326

PIETER DE HOOCH

BRÜSSEL HERZOG VON ARENBERG

HOLLÄNDISCHES WOHNZIMMER

ORIGINAL 57 : 75 cm



TAFEL 85

KAT.-No. 390

GERARD TER BORCH

MÜNSTER: STÄDTISCHER BESITZ

ANKUNFT DES HOLLÄNDISCHEN GESANDTEN

ORIGINAL 99:159½ cm



TAFEL 86

KAT.-No. 295

AELBERT CUYP

BERLIN. FRAU VON CARSTANJEN

HIRTEN INMITTEN IHRER HERDE

ORIGINAL 100 . 133 cm



TAFEL 87

KAT.-No. 270

P. P. RUBENS

HAMBURG: KONSUL WEBER

HELENE FOURMENT

ORIGINAL 65 : 50 cm



TAFEL 88

KAT.-No. 259

A. VAN DYCK

BERLIN: FRAU VON CARSTANJEN

BILDNIS EINER DAME

ORIGINAL $124^{1}/_{2}$ · 101 cm



TAFEL 89

KAT.-No. 262

A. VAN DYCK

KIEL: PROFESSOR MARTIUS

BILDNIS DES ZWEITEN SOHNES KÖNIG KARLS I VON ENGLAND

ORIGINAL 89 : 67 cm



TAFEL 90

KAT.-No. 258

JOOS VAN CRAESBEECK

BRÜSSEL: HERZOG VON ARENBERG

MALERWERKSTATT

ORIGINAL 49 : 65 cm





